GUSTAVE CHARLIER

LE SENTIMENT DE LA NATURE CHEZ LES ROMANTIQUES FRANÇAIS

The poetry of earth is never dead.
(KEATS.)



PARIS
FONTEMOING ET Cie, ÉDITEURS
Rue Le Goff, 4 (Ve)
—
1912

LE

SENTIMENT DE LA NATURE

CHEZ

LES ROMANTIQUES FRANÇAIS

(1760-1830)

GUSTAVE CHARLIER

LE SENTIMENT DE LA NATURE CHEZ LES ROMANTIQUES FRANÇAIS

The poetry of earth is never dead.
(KEATS.)



PARIS
FONTEMOING ET Cie, ÉDITEURS
Rue Le Goff, 4 (Ve)

1912

Extrait des *Mémoires* publiés par la Classe des lettres et des sciences morales et politiques et la Classe des beaux-arts de l'Académie royale de Belgique. Deuxième série, collection in-8°, t. IX, 1912.



HAYEZ, impr. de l'Acad. Bruxelles.

A

MONSIEUR MAURICE WILMOTTE,

PROFESSEUR A L'UNIVERSITÉ DE LIÈGE,

Hommage de vive reconnaissance.

AVANT-PROPOS

Je ne donne ces pages que pour un essai. Elles ne prétendent point épuiser un sujet singulièrement vaste et complexe, et, sur plus d'un point, elles ne formulent que des conclusions provisoires. Sans doute y relèvera-t-on bien des lacunes, et aussi, je le crains, bien des erreurs. Il m'a semblé pourtant qu'elles pourront rendre quelque service en l'absence de toute étude d'ensemble sur le sentiment de la nature chez les écrivains des premières générations romantiques. On me dira si je me suis trompé.

Diverses circonstances ont retardé longtemps la publication de ce livre, et une bonne partie en est déjà vieille de près de six ans. De là, dans la documentation critique, certaines omissions à première vue assez surprenantes. J'ai tâché cependant de signaler en note l'essentiel des travaux récents qui intéressent le sujet. Mais je dois une mention particulière au beau livre de M. Daniel Mornet : LE SENTIMENT DE LA NATURE EN FRANCE DE J.-J. ROUSSEAU A BERNARDIN DE SAINT-PIERRE (Paris, 1907, en réalité 1908). *Cette œuvre de scrupuleuse érudition, poursuivie selon une méthode aussi originale que minutieuse, constitue une précieuse enquête sur les rapports de la littérature et des*

mœurs. Peut-être aurais-je renoncé à la première moitié de mon travail si j'avais connu plus tôt celui de M. Mornet. Mais elle se trouvait déjà achevée quand il a paru. Réflexion faite, j'ai cru que mes modestes chapitres, conçus à un point de vue assez différent, pouvaient garder quelque intérêt. Je n'y ai donc rien changé, et je suis heureux que sur plusieurs points mes conclusions se rapprochent sensiblement des siennes.

Mon dernier mot sera pour assurer de ma vive reconnaissance les maîtres qui ne m'ont pas ménagé les encouragements au cours de ce travail.

G. C.

Paris, mars 1912.

INTRODUCTION

« Sentiment de la nature » : qu'entendons-nous au juste par ces mots? D'où procède cette contemplation plus ardente ou plus profonde, selon les âmes, des rapports de couleurs et de lignes où l'œil averti découvre des images de beauté? Comment réduire à l'unité les formes diverses, parfois opposées, qu'elle revêt selon les époques et les races? Comment expliquer surtout que ce sentiment paraisse sommeiller parfois et même disparaître presque entièrement pour se réveiller ensuite, fort d'une vigueur nouvelle? Autant de questions difficiles et complexes à quoi nous ne prétendons point apporter des solutions définitives. Encore devons-nous en préciser la portée et indiquer tout au moins l'angle sous lequel nous les considérons.

C'est une obligation d'autant plus impérieuse qu'on relève de troublantes divergences entre les critiques qui ont entrepris de retracer, dans une étude d'ensemble, l'évolution de ce sentiment à l'une ou l'autre époque ou dans l'une ou l'autre littérature.

Pour M. Gebhart [1], c'est la doctrine philosophique qui en détermine les caractères spécifiques. L'étudiant dans les litté-

---

[1] E. Gebhart, *Histoire du sentiment poétique de la nature dans l'antiquité grecque et romaine.* Paris, Durand, 1860.

ratures anciennes, il répartissait les paysagistes littéraires en trois classes distinctes : poètes sensualistes, poètes spiritualistes, poètes mystiques et panthéistes. On a reconnu déjà la division tripartite chère à l'école historique de Cousin. Elle était évidemment opportune dans une thèse de doctorat ès lettres écrite sous l'inspiration directe de Saint-Marc Girardin et soutenue à une époque où l'éclectisme régnait en maître dans l Université française. Pareil cadre est d'ailleurs souple à souhait, et les faits s'y organisent aisément en une hiérarchie apparente, mais le principe de division leur est trop extérieur pour y jeter aucune clarté. Cette distinction de trois catégories n'a guère, à nos yeux, que l'importance d'un procédé commode d'exposition, et nous n'y insisterons point.

Moins scolastique, et défendu avec infiniment de chaleur et de conviction, est le point de vue auquel s'arrête V. de Laprade pour retracer, dans une œuvre de plus vastes proportions, l'*Histoire du sentiment de la nature* (1). Il pose en principe que « telle est l'idée religieuse, tel est le sentiment de la nature (2) ». Il y a là, sans doute, une grande part de vérité, mais en poète qui a peine à s'imposer la sévère objectivité nécessaire au critique, l'auteur en tire des conclusions manifestement exagérées. Il déclare, par exemple, que « la nature est la figure finie de l'Être infini » et qu'en réalité « c'est Dieu à travers la créature,

---

(1) V. DE LAPRADE, *Histoire du sentiment de la nature*. Paris, Didier, 3 vol. (C'est la réunion de trois ouvrages parus à des dates diverses. Les deux premiers : *Le sentiment de la nature avant le christianisme* et *Le sentiment de la nature chez les modernes*, sont respectivement de 1866 et 1867. Le troisième, consacré exclusivement aux *Prolégomènes*, n'a vu le jour qu'en 1883.)

(2) *Prolégomènes*, p. 10.

c'est l'invisible à travers le visible que va chercher le sentiment poétique de la nature [1] ». C'est commencer par déclarer légitime une seule d'entre les interprétations possibles du spectacle de l'univers. Il y paraît trop ; et à s'en tenir à une vue aussi strictement unilatérale, on risque fort de déformer les réalités, toujours quelque peu complexes. De là, chez ce poète-critique, à côté de pages supérieurement pensées et écrites, de flagrantes incompréhensions et des injustices criantes. Qu'on relise plutôt les pages, au moins curieuses, qu'il a consacrées à Gœthe [2].

De Laprade avait pourtant le mérite de traiter le premier, dans son ensemble, ce vaste sujet singulièrement délaissé. Il n'a guère été abordé depuis que dans des monographies et des études fragmentaires, mais il est caractéristique que tous les critiques qui y ont touché y ont apporté des vues plus synthétiques et plus larges, et un souci visible de n'exclure aucune forme, même jugée inférieure, du sentiment de la nature. C'est ce qui décide, par exemple, M. Angellier à établir une ingénieuse et minutieuse classification des écrivains, fondée sur le degré de pénétration et les couleurs propres de leur contemplation de l'univers visible. Le sentiment de la nature est, constate-t-il, « quelque chose de complexe et de difficile à déchiffrer. Il est formé de couches superposées qui vont de l'écorce au cœur de la nature, et de la plus délicate observation artistique à la plus grandiose

---

(1) *Prolégomènes*, p. 137.

(2) *Histoire du sentiment de la nature chez les modernes*, pp. 312-358. — C'est ce qui nous a empêché de recourir plus souvent à ces trois volumes. Ils sont d'ailleurs conçus sur un plan trop vaste pour n'avoir pas fatalement des parties superficielles et des insuffisances de documentation. Voir les réserves présentées par Edm. Schérer dans un article de ton pourtant sympathique. (*Études critiques de littérature*. Paris, Lévy, 1876, pp. 2 sqq.)

généralisation philosophique [1] ». Trois tendances diverses peuvent, à l'en croire, s'y révéler : l'une, réaliste, qui porte à la recherche exclusive des effets inobservés et curieux ; une autre, psychologique, qui interprète à un point de vue purement humain les spectacles du monde extérieur ; une dernière, métaphysique, qui y découvre les traces sensibles d'une puissance supérieure. Encore cette distinction est-elle secondaire à ses yeux. Il essaye plutôt de déterminer le degré de pénétration que révèlent, chez chaque écrivain, les descriptions de la nature. C'est ici sa pierre de touche. Ceux-là sont de rang inférieur qui s'arrêtent aux vaines apparences, à l' « écorce » des choses, et la palme revient à ceux-là qui en pénètrent la signification intime et profonde.

Emerson avait proclamé déjà que « le poète ne devait pas s'arrêter à la couleur ou à la forme, mais lire leur signification [2] », et Ruskin s'était élevé avec force contre la « pathetic fallacy » qui humanise la nature et en fait le miroir complaisant de notre personnalité [3]. Ce sont ces idées que M. Angellier, fort averti des travaux anglais sur l'esthétique, précise à la fois et systématise en faisant de l' « imagination pénétrative » la caractéristique du vrai poète de la nature.

Mais qui ne voit que c'est postuler la possibilité de connaître l'essence des réalités, la « chose en soi » ? Or, il n'est rien que la philosophie ait plus souvent mis en doute, et M. Angellier

---

(1) *Étude sur la vie et les œuvres de Robert Burns*. Paris, Hachette, 1892, t. II, p. 363.

(2) « The poet did not stop at the color or the form, but read their meaning. » (*The poet.*)

(3) Voir surtout ses *Modern Painters*, part. III, sect. II, chap. III.

lui-même doit bien avouer que cette vue, si « pénétrative » soit-elle, reste toujours une interprétation où il entre quelque chose de notre moi. « C'est l'anthropomorphisme inévitable, ajoute-t-il, la catégorie par laquelle il faut que passent toutes nos notions [1]. » Fort bien ! Mais de quel droit, dès lors, poser en principe la supériorité du sentiment de la nature quand il revêt cette forme ? Il semble que ce jugement ne se fonde que sur le goût personnel du critique, et c'est peut-être une base peu sûre. « Le point de vue de l'historien, disait rudement Brunetière, n'est pas celui du dilettante [2]. »

Ceci nous amène à préciser les termes dans lesquels, à notre avis, le problème se présente. Cette question du sentiment de la nature n'est, à vrai dire, et à reprendre les choses de haut, qu'une des questions fondamentales que pose et tente de résoudre toute philosophie : « Que connaissons-nous du monde extérieur à nous ? Quels rapports peuvent s'établir entre ces deux ordres de réalités, le moi et le non-moi ? »

Un premier fait s'impose à nous : c'est que le moi est dans tous les sens borné par le non-moi et conditionné par lui. A une humanité encore fruste et commençant à peine à dissiper les ténèbres de la nuit originelle, il était fatal que cette dépendance apparût surtout dans ce qu'elle offre d'inquiétant et de menaçant. La crainte d'un inconnu qui ne se révélait à lui que par des phénomènes effrayants pour son dénuement et sa faiblesse amena le primitif à imaginer, dans la fureur des éléments, les effets de la colère d'êtres mystérieux, terribles et puissants. Et docilement il courba la tête devant eux. Ainsi naquirent les

(1) *Op. cit.*, p. 374.

(2) *Études critiques*, 6e série, p. 94.

mythes, formes premières du sentiment de la nature, dont le folklore nous conserve, pour ainsi dire, les fossiles. Ces premières croyances amorphes et vagues prennent, à mesure que les peuples grandissent, des formes mieux accusées et différentes selon les tendances dont des causes obscures et multiples ont façonné le génie même de la race. Chez les Grecs, toutes ces forces naturelles divinisées ne se peuvent concevoir que sous les traits d'un être humain. Avec une belle conscience de sa supériorité, l'Hellène n'imagine point qu'il puisse exister une forme supérieure à la sienne. « Il se reconnaît l'être le plus intelligent, le plus fort, le plus beau de l'univers ; la violence aveugle des éléments qu'il combat et qu'il dompte fait éclater davantage son intelligence et sa force ; la beauté de la campagne lui semble reproduire, sous des formes multiples, la beauté de son âme, de ses sentiments, de son génie ([1]). » Mais surtout elle lui paraît répéter les harmonieuses proportions de sa plastique. C'est pourquoi toute réalité extérieure est non avenue pour lui, qui ne s'enclôt point dans ses contours souples : dans le murmure des sources il perçoit des voix divines et sous l'écorce des arbres il sent palpiter le sein des nymphes.

Ainsi, dans le polythéisme anthropomorphique, l'homme tire à lui, pour ainsi dire, le monde des choses et leur impose sa forme propre. Dans le panthéisme de l'Orient, c'est, au contraire, la réalité matérielle qui exerce sur lui une irrésistible attraction. La personnalité de l'individu se confond et se noie dans l'océan des choses. Pas plus que les moindres objets, l'homme n'a de réalité objective et permanente. Il n'existe que

---

([1]) GEBHART, *op. cit.*, p. 192.

des formes éphémères dans lesquelles s'écoule sans cesse, par de continuelles métamorphoses, le grand Tout éternel et protéique. L'unité de la substance se trouve ainsi à la base même de la croyance. Par une conséquence logique, la poésie de l'Orient pourra sans doute retracer les aspects par quoi l'Être se différencie superficiellement de lui-même, mais surtout elle exprimera plus profondément que toute autre le sentiment de l'infini et de l'unité absolue.

Entre ces solutions extrêmes du problème cosmologique il y a place pour bien d'autres. Arrêtons-nous seulement à celle que présente le monothéisme, et prenons-le sous sa forme la plus parfaite : le christianisme. L'idée de Dieu et celle de l'univers se séparent nettement ici par le fait de la création. Le monde n'est plus Dieu, mais il est l'ouvrage du grand Ouvrier, et, à le bien regarder, on y retrouve les marques indéniables de la grandeur divine. « Le christianisme, dit excellemment Alexandre de Humboldt, disposa les esprits à chercher, dans l'ordre du monde et dans les beautés de la nature, le témoignage de la grandeur et de l'excellence du Créateur. Cette tendance à glorifier la Divinité dans ses œuvres dut amener le goût de la description [1]. » On trouve, en effet, des tableaux de la nature tour à tour imposants ou gracieux chez les premiers écrivains de l'Église. Ni Minutius Félix, ni Tertullien, ni saint Athanase, ni saint Grégoire de Nazyance ne restent insensibles devant le spectacle du monde visible. Et leur attitude à tous, en présence de ses merveilles, c'est celle de saint Augustin et de sa mère contemplant du rivage d'Ostie l'océan sans limite et, dans

---

(1) *Cosmos* (trad. Faye et Galusky), t. II, p. 20.

un moment d'émotion suprême, élevant leurs âmes jusqu'à Dieu [1].

Ne nous hâtons point cependant de nous écrier avec Chateaubriand que « la poésie descriptive a été inconnue à l'antiquité » et que c'est « le vrai Dieu qui, en rentrant dans ses œuvres, a donné son immensité à la nature [2] ». Car, d'abord, au point de vue esthétique — le seul auquel nous devions nous placer ici — on ne voit pas bien de quel droit nous établirions une hiérarchie entre ces diverses interprétations religieuses de la nature. Toutes trois ont produit des œuvres de génie et, aussi longtemps qu'on leur garde une foi sincère, elles sont capables d'en susciter. D'autre part, ne l'oublions pas, à cette nature qui ravit les premiers Pères, saint François d'Assise ou Fénelon, certain christianisme soupçonneux et rigide lance l'anathème, parce qu'il ne voit en elle qu'une maîtresse d'immoralité. De l'auteur de l'*Imitation* aux Jansénistes, en passant par Calvin, il découvre dans sa fécondité sereine, dans l'épanouissement luxuriant et libre de la vie universelle, un muet enseignement en contradiction flagrante avec l'idéal mystique de macération et de renoncement.

C'est l'une ou l'autre des interprétations philosophiques ou religieuses dont nous venons de caractériser rapidement les trois types les plus accusés que doit fatalement choisir l'écrivain qui contemple la nature avec la préoccupation de démêler les rapports qui l'unissent à une puissance supérieure. Mais le poète, moins soucieux de métaphysique, peut aussi se demander quels subtils liens s'établissent entre son âme et la réalité matérielle.

---

(1) *Confessions*, liv. IX, chap. X.

(2) *Génie du Christianisme*, 2e partie, liv. IV, chap. I.

Ses douleurs et ses joies trouvent-elles un écho en dehors de lui, dans l'univers visible ? Y a-t-il un courant de sympathie entre le monde des choses et son cœur agité de passions? Les réponses, on le devine, varieront singulièrement. « Oui, dira Lamartine, la nature est une mère qui berce nos souffrances et partage nos courts instants de bonheur »; elle est la « belle et douce nature (1) », et c'est à elle que l'« amante » du *Lac* confie le souvenir d'une nuit de pure ivresse, comme à la plus bienveillante et à la plus sûre des confidentes. Dans son désespoir tragique, le stoïcien de Vigny ne découvrira, au contraire, dans les objets inanimés, qu'indifférence et hostilité, et il proclamera :

> La nature se rit des souffrances humaines (2).

Et elle avouera par sa bouche :

> On me dit une mère, et je suis une tombe (3).

Qu'importent ces divergences! Ce qu'il faut retenir ici, c'est que de part et d'autre on a une manière d'interprétation psychologique de la nature, non plus une explication issue d'une vue philosophique de l'univers. Cette attitude en présence des réalités visibles sera, comme il va de soi, de plus en plus fréquente à mesure que l'individualisme deviendra plus profond. Elle passera pour la forme spécifiquement romantique du sentiment de la nature. C'est là, à notre sens, une désignation trop large

---

(1) L'Automne (*Premières Méditations*).

(2) *La Maison du Berger.*

(3) *Ibid.*

et contre laquelle nous aurons à protester. Il n'en reste pas moins que cette forme se rencontre fort souvent à ce moment de l'évolution littéraire, et nous aurons fréquemment à la signaler au cours de notre enquête.

Qu'il y ait dans tout cela beaucoup de fantaisie lyrique et de vaine imagination, personne ne le niera. Mais cette interprétation psychologique du paysage a tout au moins le mérite d'indiquer ce qu'il entre toujours de personnel dans toute contemplation de la nature inanimée. C'est un leurre, en effet, que de prétendre dans ce domaine à une objectivité parfaite, et, dans ce cas particulier, la prétention du réalisme et du naturalisme absolus n'est qu'une chimère décevante. Pour s'éveiller, l'émotion esthétique réclame un travail complexe de collaboration entre les choses et nous. Guyau l'a finement analysé et y a distingué trois moments principaux. Il faut d'abord « s'harmoniser avec le paysage », puis « l'harmoniser avec nous-mêmes, c'est-à-dire l'humaniser; il nous faut animer la nature, sans quoi elle ne nous dit rien. Notre œil a une lumière propre et il ne voit que ce qu'il éclaire de sa clarté ». Enfin — et en troisième lieu — nous devons encore « introduire dans le paysage une harmonie objective, y tracer certaines grandes lignes, le rapporter à des points centraux, enfin le systématiser (1) ».

Sous sa forme la plus moderne cependant, le sentiment de la nature paraît viser à s'affranchir de cette dépendance constante de notre moi. On veut étreindre de plus près les réalités, et le souci d'objectivité semble dominer les autres préoccupations des

(1) *L'Art au point de vue sociologique*. Paris, Alcan, 1890, pp. 14-15.

paysagistes littéraires. Quoi qu'on en ait dit, il reste dans cette contemplation du monde visible une part irréductible de subjectivité, celle que suppose tout jugement esthétique. Il n'en est pas moins vrai qu'il y a un effort sensible pour dépouiller le site dépeint de tout ce qu'une interprétation psychologique y introduit de notre personnalité. On ne contemple pas davantage la nature à travers le voile d'une vaste généralisation philosophique. On va à elle en artiste curieux d'aspects nouveaux et de contrastes frappants, on cherche les effets rares, les nuances presque imperceptibles révélées par une observation minutieuse, et par la fidélité et la vivacité de l'expression, on essaye de « suggérer » l'image entrevue. « Un des caractères de l'étude du milieu par lequel toutes les écoles françaises se ressemblent et dérivent de Chateaubriand et du mouvement romantique, c'est, note un psychologue contemporain, la recherche du pittoresque, de l'épithète qui parle aux sens et fasse revivre jusqu'à un certain point une sensation au lieu de susciter une idée [1]. »

Philosophique, psychologique ou simplement pittoresque, telles sont donc, dans leurs formes typiques, les interprétations auxquelles on peut soumettre le spectacle de l'univers sensible. Il reste à nous demander quelle est la portée réelle de cette classification. Qu'elle n'en ait pas d'absolue et ne constitue point une échelle des valeurs, nous l'avons indiqué suffisamment déjà. Mais ne répondrait-elle point à des réalités chronologiques ou géographiques : telle forme précise ne serait-elle pas propre à telle époque ou à tel pays? Il y a manifestement un fond de vérité dans cette proposition : l'antiquité grecque a surtout

---

(1) Fr. Paulhan, *De la description pittoresque, essai de psychologie littéraire.* (Revue bleue, 17 juillet 1886.)

connu une nature entièrement anthropomorphique, et la conception panthéiste de l'univers est caractéristique de la pensée orientale. Mais, à y regarder de plus près, on s'aperçoit qu'aucune de ces formes n'est la propriété exclusive d'une époque ou d'une région. Cet instinct puissant de la vie universelle où s'abîme la chétive vie humaine, cette exaltation panthéistique de la matière qui éclate dans la littérature de l'Inde, nous la retrouvons chez Shelley, et la même tendance est perceptible dans tout ce que les romantiques allemands nous ont dit du monde visible. L'antiquité grecque elle-même semble bien contenir non seulement les germes, mais des traces indéniables des formes en apparence les plus récentes du sentiment de la nature [1]. Il n'est pas jusqu'à la conception téléologique de l'univers, chère à Bernardin de Saint-Pierre, que l'on ne puisse découvrir déjà dans les *Économiques* de Xénophon.

N'exagérons donc pas à plaisir la valeur des classifications. Leur mérite est surtout d'apporter quelque clarté dans un tableau d'ensemble. Aussi bien est-il toujours vain de prétendre enfermer la réalité complexe dans des cadres étroits d'où elle déborde. Nous tenons du reste que chez tout écrivain le sentiment de la nature peut avoir une triple face. Il peut impliquer en effet tout à la fois : 1° un système de l'univers, et c'est le côté par où s'affirme sa dépendance à l'égard de la religion et de la philosophie; 2° une conception particulière des rapports

---

[1] « Ansätze und Ahnungen, ja recht deutliche Spuren modernen Empfindens traten in der griechischen Poesie immer stärker hervor, obgleich sie nie zu einem solchen Extrem descriptiver Naturmalerei und uberschwenglichster Naturschwärmerei gelangte, in das moderne Dichter nur zu oft verfielen. » (A. Biese, *Die Entwicklung des Naturgefühls bei den Griechen und Römern*. Kiel, 1882, Erster Teil, p. 130.)

du moi et du non-moi, et par ici il est étroitement uni à la psychologie de l'écrivain; enfin, 3° une perception plus ou moins profonde de la beauté des choses. La nature de ces trois éléments et surtout leur inégale proportion déterminent l'originalité propre du paysagiste littéraire.

C'est donc toute une enquête qu'il importe d'instituer à propos de chaque écrivain. Nous nous demanderons d'abord s'il a aimé la nature et quelles influences ont préparé l'éclosion de ce sentiment. Il n'est pas indifférent, par exemple, qu'il ait passé en pleine campagne son enfance et sa première jeunesse, ou bien qu'il n'ait jamais quitté ce Paris, où, selon l'expression de Racan, verdure et fleurs ne se voient « qu'en portraits ». Puis, par quels sens a-t-il joui surtout du spectacle de l'univers? Est-il un auditif ou un visuel, ou encore le visuel l'emporte-t-il chez lui sur l'auditif? Nouveau problème! Enfin sa conscience plus ou moins vive de sa personnalité, l'ardeur qu'il apporte à ses passions, ses convictions philosophiques et religieuses, voilà autant de données diverses dont, dans une mesure plus ou moins forte, dépend encore cette variable : le sentiment de la nature.

Ainsi se complique singulièrement la tâche de l'historien littéraire aux prises avec cette question difficile. N'exagérons rien, cependant : seuls les génies réellement originaux réclament cet examen approfondi; les autres se conforment à la tradition établie par les maîtres, aux caprices du goût régnant ou tout au plus ils introduisent dans les lettres de leur temps un petit nombre d'éléments nouveaux et faciles à dégager.

Ces considérations ont dicté la méthode suivie au cours de ces pages. Nous étudierons dans tout le détail l'œuvre des trois grands écrivains de l'époque envisagée, qui ont eu de la nature

une vision réellement personnelle : J.-J. Rousseau, Chateaubriand et Lamartine. Les « minores » seront appréciés dans des chapitres de synthèse, où nous essayerons surtout de préciser ce qu'on pourrait appeler l'« étiage » du sentiment poétique de la nature aux divers moments considérés.

Encore pareille étude réclame-t-elle qu'on en détermine nettement le point de départ, et c'est pourquoi il nous faut faire ici, et dans cette préoccupation spéciale, une rapide revue de la littérature antérieure à la *Nouvelle Héloïse*.

* * *

Il y aurait une criante injustice à réclamer des premiers chanteurs d'un lointain moyen âge notre sens affiné de la beauté des nuances et des lignes. Un peuple encore enfant n'a pas une conscience assez nette de la personnalité humaine pour distinguer clairement l'abîme qui sépare l'objet de l'individu, et comme l'action est dans la vie ce qui le séduit le plus, il est assez logique qu'il passe indifférent à côté d'un décor où il n'aperçoit qu'un ensemble d'êtres dénués de mouvement et de vie, incapables par suite d'attirer à eux l'intérêt. Ainsi s'explique que la nature ne joue qu'un rôle assez effacé dans notre vieille littérature épique. Jamais le trouvère ne paraît prendre plaisir et s'arrêter à dresser devant les yeux le décor effrayant ou grandiose des hauts faits qu'il chante. Pour reconstituer le paysage pyrénéen où se déroule la plus grande partie de l'action de la *Chanson de Roland*, il faudrait recueillir, au cours de plus de deux mille vers, les minces détails locaux que le poète laisse échapper comme à regret. Ce qu'il nous en est dit, c'est fort exactement ce que réclame la compréhension des faits; rien au delà. Le poète ne gaspille point sa verve en tableaux

superflus, et, même dans le dosage des traits descriptifs nécessaires, il paraît procéder avec une économie qui confine à l'avarice. Si l'archevêque Turpin n'avait pas eu l'idée d'y puiser pour ranimer son ami, nous n'aurions vraisemblablement jamais su qu'à deux pas du tertre où « se pasme » Roland blessé à mort, quelque gave dévalant des montagnes roule ses eaux limpides et fraîches :

En Roncesvals ad un, ewe curant :
Aler i volt, sin durrat a Rollant.
(2225-26.)

Ainsi des autres traits. Et tout cela ne forme pas même une silhouette de paysage ; un contour perdu, tout au plus, et tracé d'une ligne un peu raide par une main hésitante et gauche encore. A de rares endroits, on relève pourtant comme un soupçon d'intention artistique. Il semble que le poète veuille parfois approprier le détail descriptif à l'état d'âme de ses personnages. Quand l'armée des Francs, descendant des monts, chevauche silencieuse et triste, accablée par l'obscur pressentiment de la trahison prochaine, c'est dans un décor sauvage et sombre dont la prestigieuse vision s'évoque dans les deux vers connus :

Halt sunt li pui et li val tenebrus,
Les roches bises, les destreiz merveillus.
(814-15.)

Plus tard, lorsque vengeance est faite, les Francs, las de carnage, s'étendent sur l'herbe et s'endorment. Et la lune illumine des reflets de sa clarté pâle le champ de bataille où le silence s'est fait :

Clere est la noit et la lune luisant.
(2512.)

Expression bien fruste, à coup sûr! Mais, pour l'imagination spontanée et vive d'alors, chaque parole y était grosse de visions et d'images. Et c'est peut-être à cette puissance de suggestion abolie pour nous qu'il faut attribuer la nudité un peu grêle de ces ébauches de paysages dans toute la poésie épique.

La littérature courtoise — aussi bien la lyrique que le roman — nous présente d'autres aspects. Le monde extérieur y a des mentions relativement plus nombreuses, mais déjà s'y révèle en germe cette prédilection pour la nature cultivée dont Buffon se fera, longtemps après, l'interprète pompeux et bien-disant. A ces auteurs qui écrivent pour le cercle restreint d'une cour princière, ne demandez pas, par exemple, la description d'une forêt. Si les péripéties du récit y conduisent leur héros, un trait vague leur suffira à la caractériser : ils nous diront de préférence que les arbres y sont « grands » ou encore « gros et hauts ». Et ces notions manquent sans doute de pittoresque. C'est à des aspects moins sauvages et rebutants qu'ils réserveront toutes leurs grâces de plume. Jardins, prés et « vergiers » seront esquissés par eux lestement, en quelques traits, mais avec une sympathie sensible. Ils formeront le cadre favori des scènes amoureuses ; les héroïnes iront s'y « esbanoier » ou y « cueillir la flour », et si le chevalier survenant trouve la belle assise au pied d'un arbre, nous serons prévenus qu'il ne s'agit point d'un vulgaire sauvageon poussé à l'aventure en quelque coin perdu, invariablement ce sera un arbre planté, soigné, dirigé par la main de l'homme, en un mot un arbre « domesche [1] ». Son

---

[1] C'est déjà d'une expression équivalente que se sert Marcabrun dans une des plus anciennes pièces provençales que nous ayons conservées : « a lombra d'un fust domesgier » (Bartsch, *Chrest. prov.*, 49, 30).

public de choix savait gré à l'écrivain de ce raffinement. N'est-ce pas Brunet Latin qui note que les Français se plaisent « à faire préaux et vergers, à planter pommiers et autres arbres autour de leurs habitations, ce qui est une chose très propre à la récréation des gens (1) »?

Dans un verger ou un jardin, la nature ne révèle guère ses beautés, ailleurs variées et multiples, que par le chant des oiseaux et le coloris des fleurs. De fait, ce seront là les deux motifs favoris de la poésie lyrique, avec, toutefois, le retour du « tens cler », du « dous tens nouvel » qu'annoncent et présagent fleurettes et passereaux. Même sur des données aussi exclusives et étroites, il s'est trouvé des poètes pour faire entendre des notes singulièrement expressives ou discrètement personnelles, selon les cas. On nierait vainement, par exemple, qu'il y ait déjà un accent de mélancolie toute moderne dans la plainte si doucement résignée que l'on attribue à Gace Brulé :

Les oisillons de mon païs
Ai oïz en Bretaigne (2).

Mais n'allons point juger le procès sur des « excerpta ». Même chez ces deux poètes, ce ne sont là que des traits isolés, nés d'un bonheur imprévu d'expression ou d'une inspiration plus sincère que de coutume. Ils n'en ressortent que plus vivement sur le fond uniformément grisâtre et terne de toute cette poésie. Aucune n'a souffert davantage d'un déplorable traditionalisme littéraire. Cette peinture du renouveau, toujours sommaire, mais parfois charmante de naïveté et de fraîcheur chez

(1) Cité par KUTTNER, *op. cit. infra*, p. 60.

(2) *Chansons*, Ed. G. Huet (Société des anciens textes français), p. 40.

les plus anciens auteurs de « sons » ou de « pastourelles », se dessèche ou se décolore jusqu'à tourner au plus insupportable des poncifs. Le début printanier devient une règle du genre. C'est le cadre commode de toute composition amoureuse, le « passe-partout » banal sans cesse repris pour d'innombrables « rifacimenti ».

Mêmes répétitions — par suite même rabâchage vide de sincérité et de vie — dans les comparaisons que l'esthétique de la poésie galante emprunte à la nature pour en rehausser la beauté féminine. Pas plus au XIII[e] siècle qu'aux siècles suivants, les lèvres ou les bras des héroïnes ne peuvent se résigner à être rouges ou blancs « tout simplement ». On a peine à croire quelle quantité de lis et de roses les portraitistes littéraires ont usée, avant même qu'on eût prononcé les mots de préciosité ou d'afféterie. Les belles que chantent les poètes courtois se ressemblent comme des sœurs : toutes ont les joues vermeilles comme rose « espanie », les mains blanches comme fleur de lis ou d'églantier, et dans la face « traitice » leurs yeux brillent comme des étoiles ou des escarboucles.

Encore, pour être juste, nous faudrait-il savoir plus précisément à quel point la poésie romane est ici héritière de la tradition latine. Question obscure encore, mais il semble bien qu'Ovide a fourni plus d'une de ces métaphores que l'inexpérience de nos lyriques agence naïvement ([1]).

Notons pourtant que, de ces images rebattues, l'ingéniosité du talent sait parfois tirer un parti étonnant. Les rimeurs vulgaires ont beau en avoir mésusé jusqu'à en donner le dégoût,

---

([1]) Voir à ce sujet un article, peut-être trop affirmatif, de R. Rosières dans la *Revue d'Histoire littéraire de la France*, t. I, pp. 412 sqq.

de vrais poètes réussissent quelquefois, par la grâce de l'expression ou la vérité du détail, à leur rendre un lustre imprévu et charmant, et Guillaume de Lorris dit joliment de dame Oyseuse :

La gorgete ot autresi blanche
Com est la noif dessus la branche
Quant il a freschement négié (1).

Si de pareils vers sont déjà rares dans le *Roman de la Rose*, ils sont introuvables dans toute la littérature allégorico-didactique qui procède, par filiation directe, de cette œuvre trop célèbre. On aurait tort de se laisser piper par un titre fallacieux et de chercher l'expression des beautés naturelles dans *Le Joli Buisson de jeunesse* de Froissart ou le *Dit du Vergier* de Guillaume de Machault. Tout cela n'est que rhétorique, et même la pire des rhétoriques, la « rhétorique melliflue », c'est-à-dire ce qu'une lourde et fatigante virtuosité verbale a pu produire de plus froidement ennuyeux et vide.

Deux œuvres seulement tranchent sur la banalité grisâtre de ces compositions laborieuses d'impitoyables rimailleurs : l'une délicate et fine à ravir, l'autre plus forte et haute en couleurs, âpre souvent, brutale même, parfois tragique et toujours intensément prenante. Quelles inspirations Charles d'Orléans et Villon ont-ils puisées aux sources vives de la nature ? Le premier reste le type du poète courtois et il jette sur le monde matériel le même regard un peu prévenu qu'un Bernard de Ventadour ou

---

(1) *Roman de la Rose*, V, 545. — Pour plus de détails sur toute cette période que nous devons nous borner à caractériser rapidement ici, voir : M. Kuttner, *Das Naturgefühl der Altfranzosen*, Berlin, 1889, et M. Wilmotte, *Le sentiment de la nature au moyen âge* (Revue latine, 25 février 1904).

un Thibaut de Champagne. Comme eux, il se plaît à chanter le « dous tens novel » :

Le temps a laissé son manteau
De vent, de froidure et de pluye
Et s'est vestu de brouderie,
De soleil luyant, cler et beau...

Comme eux, disons-nous, et cependant leurs vers à tous deux sont enfouis dans l'oubli alors que ce rondeau célèbre chante dans tous les mémoires. C'est que Charles d'Orléans rajeunit, par l'art exquis de la forme élégante et facile, les thèmes dont la poésie courtoise avait vécu — ou vivoté — depuis deux siècles. Dans cette matière banale d'où les mains gourdes des rhétoriqueurs français et bourguignons ne savaient tirer que des ébauches informes, ce fils d'une Italienne s'entend à ciseler de frêles bijoux poétiques, achevés et gracieux, de style légèrement archaïque. Pareille joliesse s'apparie mal à la profondeur des sentiments, et le sentiment de la nature, comme les autres, est à fleur de peau dans cette œuvre.

Chez Villon, au contraire, une inspiration sincère jusqu'à la crudité s'exprime avec une intensité saisissante. Mais il a peu connu la nature et en a moins joui encore. Ce fol écolier, léger de soucis et de scrupules, n'a guère eu d'autre milieu que celui qu'il esquisse en traits incisifs dans ses vers. C'est Paris, et dans Paris même un quartier bien caractéristique : la montagne Sainte-Geneviève et ses abords, avec ses cabarets, ses tripots et ses bouges, où grouille la foule interlope qu'il a chantée en vers gouailleurs. Et lorsque, captif au fond de quelque « chartre », le repentir l'incite à d'émouvants retours sur lui-même, c'est la douleur qui l'inspire et qu'il clame, ou encore

son horreur instinctive de la mort, qui le hante plus que tout autre, pour l'avoir vue de près à coup sûr, peut-être pour l'avoir donnée. Il est de ceux qui devinent, sous le sourire le plus frais, la grimace affreuse du squelette, et s'il songe à la nature, c'est pour lui demander avec angoisse ce qu'elle fit des « neiges d'antan ». Un temps viendra, s'écrie-t-il,

> Un temps viendra qui fera dessécher,
> Jaunir, pâlir votre espanie fleur.

A part ces allusions rapides et vagues, rien ne décèle chez Villon le sentiment de la nature : « pas un coin de paysage, pas un brin de verdure, pas un chant d'oiseau (1) ».

A la fin du XVe siècle, nous retombons dans les pauvretés de la basse versification avec Molinet, Meschinot ou Guillaume Crétin, « le bon Crétin au vers équivoqué ». Pour retrouver un peu de vraie poésie, il faut attendre la Renaissance.

Petit à petit, l'antiquité se révèle. A travers les œuvres des anciens qui n'avaient guère jusque-là fourni qu'un fastidieux vernis d'érudition verbale, on commence à apercevoir une conception nouvelle de la vie. L'individu reprend conscience de ses forces et confiance en elles, et, comme dans un regain de jeunesse, le monde se remet à aspirer à toutes les voluptés que le moyen âge avait dénoncées corruptrices des âmes. A l'idéal de l'ascétisme s'oppose l'idéal de la « virtù ». Chacun aspire désormais à se faire à soi-même sa vie, à la sculpter comme une œuvre d'art dans le bloc de la réalité. On ne se refusera plus

---

(1) G. Paris, *Villon* (Collection des grands écrivains), p. 160. — La seule fois que Villon parle de la vie champêtre, c'est pour railler l'existence pastorale du bûcheron Gontier et de sa femme Hélène, que Philippe de Vitry avait célébrée dans une ballade fameuse.

désormais « la bienfaisante douceur de ces biens naturels que l'antiquité avait tant adorés : la lumière, l'espace, les ombrages, les eaux, les fleurs [1] ».

N'exagérons pas cependant ici l'influence de l'antiquité : à côté de la Grèce et de la Rome ancienne, l'Italie apparaît comme une autre antiquité plus rapprochée, plus assimilable et aussi brillante. Dès les origines, ses poètes avaient connu et admiré la nature. Dante excelle à suggérer en deux ou trois vers, en une simple comparaison, tout un petit tableau agreste, baigné de lumière ou souriant de verdure, mais toujours frappant d'observation naïve et profonde. Mais Pétrarque surtout a révélé les beautés du monde extérieur. Il les aime pour elles-mêmes, et ses plus beaux jours, il les passe au milieu d'elles dans la solitude de Vaucluse. Au besoin, il voyage pour découvrir des sites nouveaux : il est le premier des touristes. Grande nouveauté, quand on y songe, et indicatrice d'un état d'esprit nouveau. Un voyage avait toujours, au moyen âge, un but d'utilité matérielle ou religieuse : pour se déplacer, il ne fallait rien moins que la perspective de s'enrichir ou de gagner le ciel. Un pèlerinage était une pénalité. Pétrarque, lui, fait l'ascension du Mont Ventoux, sans autre dessein que d'admirer le paysage, et il le décrit. Mais surtout la nature est pour lui le miroir de son amour, le cadre délicieux dont les beautés rappellent à son esprit celles de la dame tant chantée. Et même il notera déjà de frappantes harmonies entre ses sentiments intimes et les couleurs dont son œil prévenu teint spontanément le monde extérieur.

---

(1) LANSON, *Histoire de la littérature française*, 7e édit., p. 220. — Pour toute cette période, on trouvera des textes intéressants réunis dans : J. VOIGT, *Das Naturgefühl in der Litteratur der französischen Renaissance*. Berlin, Ebering, 1897.

De cette brillante aurore du *Trecento,* le XVI[e] siècle français réflétera plus d'un rayon. Encore y faudra-t-il le temps, et chez les premiers écrivains de cette période, ce ne sera qu'une aube indécise mais annonciatrice de plus vives clartés. C'est encore, par exemple, un écrivain bien terne et gauche que Jean Le Maire de Belges. Et cependant l'attention qu'il apporte aux choses naturelles marque déjà un sensible progrès sur l'incompréhension d'un Molinet. Il s'efforce — et on le sent trop — d'en revenir, par-dessus tout le moyen âge, à la conception antique. Il y a une louable application dans la description qu'il donne dans l'*Epistre de l'Amant verd* de certain « lieu joly » :

Bien tapissé de diverses fleurettes,
Où pastoureaux devisent d'amourettes.
Où les oiseaux jargonnent et flageollent,
Et papillons bien coulourez y vollent,
Près d'un ruisseau ayant l'onde argentine
Autour duquel les arbres font courtine,
De feuilles verd, de jolis englentiers
Et d'aubespins flairans par les sentiers (1).

Tout cela, il est vrai, reste bien raide d'entournure. La muse du « gentil Marot » ira d'un pas infiniment plus agile et plus leste. Par malheur, à des qualités de style fort réelles, il ne joint qu'un sentiment superficiel et une indifférence aimable pour les choses de nature (2). Ce n'est pas qu'elles soient

---

(1) Ed. Stecher, t. III, p. 10.

(2) « Ni le lac de Genève, ni les Alpes ne paraissent avoir fait sur lui une très vive impression ; il ne mentionne pas même le lac et ne parle que trois ou quatre fois, en courant, des *monts très froids* qu'il a passés au retour d'Aquitaine, et de *grans froides montagnes* qu'il a traversées pour rentrer en France. » (O. Douen, *Cl. Marot et le psautier huguenot*. Paris, 1878, in-4°, t. I, p. 366, note.)

absentes des vers de cet agréable diseur de riens. Dans son *Églogue au Roi,* il évoque les plaisirs agrestes de son enfance :

O quantes foys aux arbres grimpé j'ay,
Pour desnicher ou la pye ou le geai,
Ou pour jetter des fruicts ja meurs et beaux
A mes compaings qui tendoient leurs chapeaux.
Aucunes foys aux montagnes alloye,
Aucunes foys aux fosses dévalloye,
Pour trouver là les gistes des fouynes,
Des hérissons ou des blanches hermines,
Ou, pas à pas, le long des buissonnetz
Allois cherchant les nidz des chardonnets
Ou des serins, des pinsons ou lynottes (1).

Rien, assurément, de plus naturel ni de moins emphatique. Et sous les détails accumulés dans ces vers sautillants et grêles, on pourrait soupçonner quelque émotion ou quelque mélancolique regret. Tout porterait à croire que nous avons là des souvenirs personnels du poète, souvenirs de son enfance insouciante au pays de Cahors. Ce serait une erreur. Ce passage n'est que la mise en vers presque littérale d'une page des *Illustrations de Gaule* (2). Il en irait de même d'autres endroits de Marot que

(1) *OEuvres complètes*, édit. Saint-Marc. Paris, Garnier, s. d., t. I, p. 36.

(2) « Aucunes foys lui et eux [Pâris et ses jeunes compagnons] *grimpoient* sur *les* hauts *arbres pour desnicher les pies, les jays* et les coquus. Ou ilz alloient tout coyement parmy les humbles *buissonnets chercher les nyz des chardonnetz et des lynottes*. Ou autres fois ilz surmontoient les dangereux rochers aguz et mal rabotez, *pour trouver les gistes* et tanières des escuireaux faitiz, des belles martres, *des fouynes*, jenettes, *herissons et blanches herminettes*... Autres fois il montoit légèrement sur les fructueux arbres en la saison et *jettoit à ses compaignons* de rouges cerisettes, mesples, sorbes, cornilles, franches meures chastaignes, caroubes,

l'on pourrait alléguer : là où des impressions de nature paraissent évoquées avec sincérité, on découvrirait de simples réminiscences littéraires, surtout virgiliennes.

Mais voici venir une école nouvelle, qui rompt avec Marot et les siens et s'élance d'une belle ardeur à la conquête de l'antiquité et des « sacrez thrésors de ce temple delphique » par haine de l'insignifiance de la vieille poésie. Le premier en date de ces novateurs est Jacques Peletier du Mans. On a pu dire de ses *Odes* sur les saisons de l'année « qu'elles marquent une date dans l'histoire de notre poésie : celle de l'apparition du sentiment de la nature [1] ». Tout en s'inspirant des *Géorgiques*, il a des accents bien personnels pour célébrer le printemps qui

> ... de couleur jaune, blanche
> Bleue et vermeille, un beau tapiz compose,

ou les oiseaux qui

> Font sauteler les cueurs mélancholicz.

Parfois même il y a dans son œuvre de petits tableaux

---

pignolles, noisettes, et maintes autres sortes de fruits agrestes dont la région abonde. » (Livre I, chap. XXI, dans les *OEuvres*, édit. Stécher, t. I, p. 134.) — Le passage de Marot a été à son tour imité par Spenser dans son *Shepheard's Calender :*

« How often have I scaled the craggy oak », etc.

Cf. H. Morley, *Clément Marot and other studies*. Londres, 1871, t. II, p. 23.

(1) M. J. Vianey dans la *Revue d'histoire littéraire de la France*, 1904, p. 335. — Avant Peletier, il conviendrait de mentionner tout au moins Marguerite de Navarre qui n'a pas tout ignoré de la poésie des montagnes. Il suffit de rappeler le début de l'*Heptaméron*.

exquis de réalisme. Telle, par exemple, cette scène de moisson :

Il fait bon voir la gaye troupe,
En faisant la moisson nouvelle,
Qui en chemise le blé coupe
Et le met par ordre en javelle.
A chaque bout du champ,
Des barriz qui gargouillent,
Par se chaud desséchant
Le gosier tari mouillent (1).

Ne semble-t-il pas, après cela, qu'il y ait une valeur symbolique dans ces vers adressés « Au Seigneur Pierre de Ronsart, l'invitant aux champs » :

Allons voir les champs vers
Les arbres tous couvers
Et la fleur en la vigne (2).

Ronsard dut accepter l'invitation. Esprit de plus grande envergure, artiste infiniment plus averti et plus sûr, il lui était réservé d'exprimer pour les beautés du monde extérieur un enthousiasme plus vif encore, et non moins sincère. De tous ses amours, le plus fort fut peut-être encore celui qu'il éprouva pour les champs, les fleurs et les bois, et — chose rare! — il lui resta fidèle. Il lui inspire ces coins charmants de paysage qui abondent dans son œuvre. C'est, par exemple, finement dépeint,

---

(1) *OEuvres poétiques de J. Peletier du Mans*, édit. Séché, pp. 87, 88, 89.

(2) *Ibid.*, p. 97. — Voir aussi la thèse de M. l'abbé Clément Jugé, *Jacques Peletier du Mans*. Paris, 1907, in-8°.

le jeu du feuillage que le vent agite au-dessus des eaux d'une source :

Un ombre lent, par petite secousse,
Erroit dessus, ainsi que le vent pousse,
Pousse et repousse et pousse sur les eaux
L'entrelassure ombreuse des rameaux (1).

Ailleurs, il suit d'un œil curieux la marche des nuées dans un ciel d'orage :

L'une est de rien, l'autre est pleine de glace;
L'autre de neige, et l'autre ayant le teint
Noir, azuré, blanc et rouge, s'espreint
Comme une esponge, au sommet des montagnes;
L'autre s'avalle aux plus basses campagnes,
Et se rompant en sifflemens tranchans
Verse la pluye et arrose les champs (2).

Ce qui fait, chez Ronsard, la qualité rare du sentiment de la nature, c'est surtout l'énergie de l'expression, révélatrice d'une tournure d'esprit peu commune, même en pleine Renaissance. Il court dans son œuvre comme un souffle de naturalisme panthéiste. Le monde extérieur séduit le poète surtout parce qu'il y perçoit le frémissement de la vie universelle. Il y a déjà — et très profond — ce qu'on appellera plus tard « le sens de la terre », de cette terre qui lui apparaît, comme la Cybèle antique :

Mère bénigne, à gros tétins féconde,
Au large sein. . . . . . . (3).

---

(1) Ed. Blanchemain, t. V, p. 126.

(2) Ed. Blanchemain, t. VI, p. 258.

(3) Idem, t. V, p. 57.

Cette conception toute païenne du monde le ramène droit aux mythes grecs. Nymphes, ægypans et satyres se jouent dans ses vers. Mais ils y sont plus qu'un banal clinquant mythologique. Loin de là, ils répondent merveilleusement au panthéisme immanent du poète en symbolisant ces forces vives de la nature qu'il admira très tôt, à l'en croire :

Je n'avois pas douze ans, qu'auprofond des vallées,
Dans les hautes forests des hommes reculées,
Dans les antres secrets, de frayeurs tout couvers,
Sans avoir soin de rien, je composois des vers;
Echo me respondoit, et les simples Dryades,
Faunes, Satyres, Pans, Napées, Oréades,
Egipans qui portoient des cornes sur le front,
Et qui, ballant, sautoient comme les chèvres font,
Et le gentil troupeau des fantastiques fées
Autour de moy dansoient à cottes agrafées (1).

Il répondit à l'appel de la vocation. Et pour s'être plu, enfant, dans le clair-obscur des taillis ou la fraîcheur des combes sylvestres, il lui fut réservé de chanter le premier — ou presque — la beauté des forêts et des bois. Avec quelle éloquence il le fit et quelle émotion quasi religieuse; ceux-là le savent qui ont lu l'élégie « Contre les bûcherons de la forêt de Gastine ». Là est le meilleur peut-être, et le plus sincère, du sentiment de la nature chez Ronsard. Je sais qu'il a fait, en bien d'autres pièces, emprunt aux choses des champs et des bois. Elles lui fournissent les comparaisons dont il illustre le portrait de ses amoureuses, mais il ne fait guère en cela que suivre l'exemple des alexandrins et des élégiaques latins. En de petites compo-

---

(1) Ed. Blanchemain, t. VI. p. 191.

sitions, gracieuses souvent comme des miniatures, il chante la rose ou la violette, mais bien d'autres les avaient célébrées déjà, et il ne fait guère que retremper aux sources vives d'Anacréon et des épigrammatistes grecs des thèmes familiers aux rimeurs de blasons, de Corrozet à Forcadel. Et s'il lui arrive de trouver dans la nature le reflet de ses soucis de cœur, on sent trop que Pétrarque et Bembo ont passé par là. Sans doute, l'art infiniment ingénieux et souple de Ronsard lui permet d'égaler souvent ses modèles, de les dépasser parfois, et ce pétrarquisant saura imprégner ses regrets d'une mélancolie sensuelle étrangère au chantre de Laure. Il n'en reste pas moins que, dans la forme, son inspiration est souvent livresque, et cela suffit à inciter à la défiance, lorsque n'éclate point du premier coup la sincérité profonde du sentiment (1).

Moins puissant que Ronsard, mais poète plus intime, plus tendre, J. Du Bellay pétrarquise lui aussi. « Il a, dit M. Chamard, l'art d'associer la nature aux divers sentiments de son âme ; il sait nous décrire avec force le douloureux contraste, si fréquent, entre la nature en fête et l'homme en deuil ... ; il sait opposer au cœur d'Olive, rebelle à l'amour, l'amour universel des choses dans l'ivresse du printemps ; il sait, en une heure de sombre désespoir, faire entendre un appel pathétique pour que la nature ait pitié de lui, puisque sa dame est sans pitié (2). » Sur ces thèmes courants, son originalité est toute dans la perfection de la forme. Mais il est aussi, dans ses vers, des coins de nature d'un

---

(1) Depuis que ces lignes ont été écrites, a paru le beau livre de M. P. Laumonier : *Ronsard, poète lyrique*. Paris, Hachette, 1910, in-8°. On y trouvera (pp 430 à 466) une étude approfondie, où abondent les vues ingénieuses et fines, sur le sentiment de la nature chez le poète des *Amours de Marie*.

(2) H. CHAMARD, *Joachim du Bellay*. Paris, 1900, in-8°, p. 184.

charme pénétrant. Exilé de sa province, il regrette doucement son « petit Lyré » et la « douceur angevine ».

> Quand reverrai-je, hélas! de mon pauvre village
> Fumer la cheminée, et en quelle saison
> Reverrai-je le toit de ma pauvre maison?...

Et cette patrie tendrement aimée, son rêve nostalgique en évoque l'image en des vers dont la grâce un peu sobre et nue ravit par son parfum de terroir. Ce n'est point que les spectacles de l'étranger l'inspirent moins. Les ruines de Rome furent propices à ses méditations, et il rapporte celles-ci dans ses *Antiquitez de Rome*. Les vieux palais, les colonnades brisées, les murs branlants firent impression sur lui. Il crut avoir sous les yeux le cadavre de la Rome glorieuse de jadis :

> C'est comme un corps, par magique sçavoir,
> Tiré de nuict hors de sa sépulture.
> Le corps de Rome en cendre est dévallé
> Et son esprit rejoindre s'est allé
> Au grand esprit de ceste masse ronde (1).

Ainsi apparaît et, sauf erreur, pour la première fois dans la littérature française, la poésie des ruines.

Si nous nous sommes arrêté un peu longuement sur les deux grands poètes de la Renaissance française, c'est que les *minores* de cette époque ne nous offrent pas de traces d'un réel sentiment de la nature. Ce sont des imitateurs, adroits sans doute, mais leurs modèles les écrasent et ne leur permettent guère d'exprimer des sensations personnelles. Ils ne laissent pas cependant de faire dans leurs vers l'éloge des champs. Pibrac entreprend un grand poème, qu'il n'achève pas, sur les *Plaisirs*

---

(1) Livre I, sonnet V. (*OEuvres françaises*, édit. Marty-Laveaux, t. II, p. 266.)

de la vie rustique [1]. Mais les fragments qu'il en publie en 1574, en les dédiant à Ronsard, ne témoignent pas d'un sentiment bien affiné des beautés naturelles. C'est surtout le tableau, brossé avec un réalisme assez piquant, de la vie paisible des champs et de l'existence heureuse du villageois Colin et de sa belle Marion. De même, ce que chante Claude Gauchet dans *Le plaisir des champs* [2] c'est avant tout la bonne vie large et tranquille du gentilhomme campagnard avec ses triples délices : « vénerie, volerie et pescherie ». Ainsi des autres poètes du temps. Ils vantent les champs, sans doute, ils les vantent tant et si bien qu'on peut, en 1583, réunir en un gros recueil les vers qu'ils consacrent aux « plaisirs de la vie rustique [3] ». Mais ces plaisirs sont les jouissances sereines d'un épicurien, non les sensations délicates d'un artiste. Ou plus précisément encore, ce sont, comme l'écrit Nicolas Rapin « les plaisirs du gentilhomme champestre [4] ». Quant aux beautés de la nature, ils n'en ont qu'une sensation assez obscure :

> L'émail d'un beau pré vert et son plaisant esclat
> Resjouit plus nos yeux, par sa couleur gentille,
> Que tout ce que l'on peut songer d'aise à la ville.
> Nous ne saurions tourner nos yeux en aucun lieu
> Que nous n'y remarquions les merveilles de Dieu [5].

---

[1] *Les plaisirs de la vie rustique*, composés par le S. de Pyb. — A Paris, par Fédéric Morel, imprimeur du Roy, MDLXXIIII, in-12.

[2] *Le plaisir des champs avec la vénerie, volerie et pescherie*, poème en quatre parties, par Claude Gauchet, édit. Blanchemain. Paris, A. Franck, 1869. (Bibliothèque elzévirienne).

[3] *Les plaisirs de la vie rustique, qui sont divers poèmes latins et français sur ce sujet*. Paris, Lucas Breyer, 1583, in-12.

[4] *Les plaisirs du gentilhomme champestre*, par N. R. P. (Nicolas Rapin Poictevin). Paris, veuve Lucas Breyer, s. d. in-12.

[5] Page 96.

Voilà tout ce que Claude Gauchet trouve à dire des beautés agrestes, et ce n'est sans doute pas un pittoresque fort expressif. Ce n'est que par hasard, en effet, que ces poètes trouvent la « notation » précise qui suggère la sensation au lecteur, qu'ils nous peignent, par exemple, avec Pibrac :

> ... le verd-brun du bled, qui d'un esclat obscur,
> Brille devant les yeux . . . . (1).

Pareilles impressions sincères et personnelles sont trop rares chez eux, et c'est à peine si des pastorales dramatiques du fécond Nicolas de Montreux, on a pu extraire quelques-uns de ces traits pittoresques et suggestifs (2).

Pour retrouver un vif sentiment des choses naturelles, il nous faut attendre le règne de Henri IV. C'est alors un moment unique dans l'histoire des lettres françaises. Après les bouillonnements et les remous impétueux de la Renaissance, le fleuve s'épand en une large nappe d'eau calme où se reflète le paysage des bords. Après sa débordante jeunesse, l'esprit français touche alors à une puissante maturité.

« Il se souvient encore abondamment des anciens, a-t-on finement remarqué, et se fleurit de leur souvenir ; mais il a passé le temps des simples décalques ; il pense selon sa matière, sans trop s'inquiéter de ce qu'on a pensé avant lui, et note les émotions intimes qui naissent en lui du contact des choses. Comme il est jeune, il a des fusées d'imagination ; il a des élans de tendresse et des vivacités de sentiment qui se fondent souvent en mélancolie rêveuse et en douceur attendrie ; car il a

---

(1) Fol. 3, r°.

(2) Voir JULES MARSAN, *La pastorale dramatique en France*. Paris, Hachette, 1906, pp. 218-219.

trop vécu, trop pensé, et le bouillonnement intérieur se dépense maintenant en contemplations, en regrets, en aspirations plutôt qu'en actes [1]. »

Est-il besoin d'insister, de montrer à quel point ces tendances générales étaient favorables à l'expression du sentiment de la nature? A vrai dire, ce sera plutôt la campagne qu'on aimera et qu'on décrira. La politique même y contribue : ne sommes-nous pas à l'époque de Sully, de ce Sully qui déclarait que « labourage et pastourage sont les deux mamelles dont la France est alimentée ». Alors aussi, Olivier de Serres publie son *Théâtre d'agriculture*. Et Montchrétien, dans son *Traité d'économie politique*, a des élans lyriques qu'on chercherait vainement de nos jours dans pareil ouvrage.

Tout cela est significatif. Mais ce qui l'est surtout, c'est que nous n'avons plus maintenant à feuilleter seulement les poètes. Jusqu'ici, en effet, le sentiment de la nature a été, dans la littérature française, une forme de lyrisme, un sentiment poétique par excellence. Depuis les chroniqueurs, aucun prosateur n'avait exprimé pareilles émotions. Rabelais a trop de joyeuse objectivité pour se complaire en contemplations mélancoliques ; toute son attention est attirée par la vie, et il ne lui en reste point pour les objets inanimés. Quant à Montaigne, si, fatigué de parcourir Plutarque et Sénèque, il lui est arrivé de jeter, de la fenêtre de sa « librairie », un regard sur le paysage voisin, il ne nous en a rien dit [2]. Maintenant, le sentiment de la nature

---

(1) G. Lanson, *La littérature française sous Henri IV* (Revue des Deux Mondes, 15 septembre 1891, p. 371).

(2) On se rappelle d'ailleurs que, passant par Schaffouse, il ne semblait voir rien autre chose dans la chute du Rhin qu'un obstacle à la navigation. Voir son *Journal de voyage*, édit. Louis Lautrey. Paris, Hachette, 1906, p. 96.

va inspirer les prosateurs aussi, et, comme bien on pense, il va trouver chez eux une expression plus adéquate, plus réaliste, plus dégagée des formes artificielles dont la poésie se revêt bon gré, mal gré.

Ce caractère va être aussi celui de la période suivante. M. Faguet déclarait un jour que le sentiment de la nature est un des traits caractéristiques de l'école de poésie qui va de Malherbe à La Fontaine (1620-1660) [1]. Si l'on étend cette appréciation à toute la littérature de la période envisagée, on aura la stricte vérité au lieu d'une manière de paradoxe.

Les poètes de cette période ne se distingueront, en effet, qu'en peu de choses de leurs prédécesseurs. Ni Maynard, ni Bertaut ne renchériront sur les poètes de la Pléiade, et quant à Malherbe, personne moins que lui ne fut attiré ni inspiré par le monde matériel :

Et plus je deviens sec, plus je vois la verdure.

Au contraire, un libertin et un fantaisiste tel que Théophile de Viau exprimera avec une verve un peu débridée, mais sincère, un sentiment fort réel des choses de nature : « Il faut, s'écrie-t-il délibérément, avoir de la passion non seulement pour les hommes de vertu, pour les belles femmes, mais aussi pour toutes sortes de belles choses. J'aime un beau jour, des fontaines claires, l'aspect des montagnes, l'étendue d'une grande plaine, de belles forêts, l'océan, ses vagues, son calme, ses rivages... [2]. »

---

[1] Voir une leçon d'ouverture publiée par la *Revue des cours et conférences* du 20 octobre 1894.

[2] Th. de Viau, *OEuvres*. A Rouen, chez Thomas Daré, 1643, t. II, p. 12.

Il chantera le matin dans une ode d'un parfum tout agreste :

Les oyseaux, d'un joyeux ramage,
En chantant semblent adorer
La lumière qui vient dorer
Leur cabinet et leur plumage.

La charruë escorche la plaine,
Le bouvier qui suit les seillons,
Presse de voix et d'aiguillons
Le couple de bœufs qui l'entraîne...

Une confuse violence
Trouble le calme de la nuit,
Et la lumière avec le bruict
Dissipent l'ombre et le silence (1).

Il faut au moins citer, à côté de Théophile, un autre « grotesque » : Saint-Amant. Ce roi des goinfres, ce chantre de la ripaille se double d'un paysagiste littéraire au regard singulièrement pénétrant. Il a le rare privilège de joindre à un souci constant de précision réaliste un sentiment sincère, souvent mélancolique et attendri. Et on trouve dans son œuvre de ces tableaux qui décèlent, comme on l'a dit justement, « un peintre de la nature attentif, passionné et souvent très heureux (2) ». Croirait-on, par exemple, que des vers tels que ceux-ci se puissent lire dans ce *Moïse sauvé* que le jugement, peut-être partial, de Boileau a voué au ridicule :

Le fleuve est un étang qui dort au pied des palmes,
De qui l'ombre plongée au fond des ondes calmes
Sans agitation semble se rafraîchir
Et de fruits naturels le cristal enrichir;

---

(1) *Le matin*, Ode. Ibid , t. I, pp. 190 sqq.

(2) E. Faguet, *Histoire de la littérature française*, t. II, pp. 24 et 25.

Le firmament s'y voit, l'astre du jour y roule ;
Il s'admire, il éclate en ce miroir qui coule,
Et les hôtes de l'air, en ce miroir divers,
Volant d'un bord à l'autre, y nagent à l'envers ...
Et mille rossignols perchés sur les buissons
Font au loin retentir leur douce violence
Et rendent le bruit même agréable au silence (1).

Cependant le poète qui exprimera le mieux le sentiment poétique de la nature tel que l'éprouve cette époque, ce sera Racan : dans ses *Bergeries* et surtout dans ses *Stances*, on retrouve, comme on l'a écrit, « une certaine monotonie forte qui est bien celle de la campagne cultivée (2) ». C'est la paix reposante et profonde des champs qu'il a surtout chantée. Sa mélancolie ne tourne pas en brumeuse rêverie sur la nature, mais il aspire à la vie paysanne et se complaît à en suivre les travaux. La moisson est, dans son œuvre, le sujet de plusieurs descriptions où le réalisme du détail ne fait pas obstacle à la noblesse de l'expression.

Un même goût très puissant et très vif pour la campagne se révèle chez les prosateurs de la même époque. Et l'homme qui peut-être l'a eu au plus vif degré et l'a exprimé le plus souvent et avec le plus d'énergie, c'est J.-L. Guez de Balzac, le fameux épistolier. Le pédantesque Balzac, le grand citateur ou, comme on disait alors, le grand « allégateur », était autant de son village que P.-L. Courier, ou du moins il en était avec autant d'ostentation. Maynard l'appelait « l'incomparable ermite de la Charente » ; ce surnom était fait pour lui plaire, et il l'acceptait

---

(1) Cité *ibid.*

(2) ARNOULD, *Racan.* Paris, A. Colin, 1898, p. 133.

volontiers. Il écrivait à Mme de Nesmond : « Il me seroit bien difficile de quitter mon hermitage, tant que durera la belle saison [1] ». Et il s'écriait, dans une lettre au P. de Marin : « Ne nous promènerons-nous jamais tous trois ensemble dans le Cours..., au pied de la montagne verte, au bord de la rivière d'argent [2] ? » Ne devine-t-on pas aussi, sous la solennité un peu apprêtée de la phrase, un réel amour de la vie champêtre dans les pages qui ouvrent le traité du *Prince?* Il y dit les merveilles de l'« Automne passé » et les pures jouissances d'une vie tout agreste, devant la « face riante de la campagne » ; il y avait, constate-t-il, « des pensées si douces et si tranquilles que, sans estre agité de l'émotion qu'excite la joye, j'avois tout le plaisir qu'elle cause ». Tel est sur lui l'effet de la « sérénité d'un Ciel si bénin », qu'on ne pouvait, à l'en croire, en imaginer de plus pur. « Et à la vérité, quand nous eussions eu, durant ceste saison, la direction du monde et que nous eussions fait nous-mêmes les jours, nous n'en pouvions avoir de plus beaux, ni dispenser l'ombre et la lumière, le froid et le chaud, avec une plus égale mesure. Il s'eslevoit bien quelques fois une petite vapeur de la rivière voisine, qui l'enveloppoit comme dans un ré et s'espandoit sur la superficie de la terre : mais outre qu'elle n'attendoit pas toujours le Soleil pour se desfaire, et qu'elle ne pouvoit soutenir les premiers rayons, elle n'avoit jamais tant de force qu'elle montast à la hauteur de nos plus belles fenestres, et nous jouissions d'un calme très net et d'une clarté extrêmement vive, pendant qu'il y avoit un peu de trouble et de fumée

---

(1) Lettre à Mme de Nesmond du 7 may 1634, dans les *Lettres choisies du sieur de Balzac*. Amsterdam, Elzevier, 1656, p. 133.

(2) *Ibid.*, p. 224.

au-dessous de nous. » Mais Balzac ne se contente pas d'observer la nature de la fenêtre de son « hermitage », il va au-devant de ses spectacles et il se représente suivant, à cheval, « une longue allée de meuriers blancs » pour admirer l'eau claire de la rivière coulant sous un « berceau » de verdure formé par « les peupliers des deux rives », ou encore la magie d'un coucher de soleil et de sa « riche effusion de couleurs ». Tels étaient ses plaisirs les plus délicats, plaisirs assez peu appréciés de son temps pour qu'il crût devoir s'en excuser au commun des mortels « qui ne lèvent les yeux en haut que quand une éclypse les empesche de voir à leurs pieds, ou qu'il paroit quelque mestéore estrange qui apporte de la nouveauté en la nature (1) ».

Encore ne faut-il pas se laisser abuser par le bercement majestueux de la période, qui pourrait faire croire à de la pure rhétorique. Une erreur du même genre a fait juger trop sévèrement Honoré d'Urfé, et accrédité l'opinion que les paysages de l'*Astrée* étaient simples décors de théâtre. On s'est élevé là-contre, non sans raison. M. Morillot trouve dans ce roman célèbre un « ardent amour de la nature », et il n'hésite pas à rapprocher son auteur de J.-J. Rousseau et de George Sand (2). C'est peut-être beaucoup dire, et on pourrait reprocher à d'Urfé la banalité un peu monotone de ses couleurs. Il n'en reste pas moins que le dessin, dans ses traits généraux, paraît vrai. Ses paysages ont le mérite d'être « situés ». Il ne néglige rien, par exemple, pour apprendre, dès le début du roman, où va se dérouler l'action :

« De toutes les contrées que renferment les Gaules, il n'en

(1) *Le Prince*, édit. de 1632, pp. 1 à 6.

(2) Voir PETIT DE JULLEVILLE, *Histoire de la littérature française*, t. IV, p. 417.

est pas de plus délicieuse que la Forêt. L'air qu'on y respire est tempéré, et le climat y est si fertile qu'il produit, au gré de ses habitants, toute sorte de fruits. Au milieu est une plaine enchantée, qu'arrose le fleuve de Loire, et que différents ruisseaux viennent baigner. Le plus agréable de tous est le Lignon, qui va serpentant depuis les hautes montagnes de Cervières et de Chalmosel, jusqu'à Feurs où la Loire le reçoit et l'emporte dans l'Océan (1). »

On n'est pas géographe plus précis, et c'est ce qu'il faut noter — et apprécier — si même on ne prise guère les paysages agréables, mais un peu flous, du livre II de l'*Astrée*.

C'est qu'en effet nous arrivons à une période où le sentiment de la nature va disparaître à peu près totalement de la littérature française. Chez tous les grands maîtres du classicisme, Corneille, Racine, Molière, Voltaire, on cherchera vainement d'ordinaire une échappée de vue sur la campagne, voire la trace de quelque émotion devant les beautés de la nature. M. Lemaître raconte — et le fait est caractéristique — que, dans une ancienne édition de Molière, une des rubriques porte cette indication suggestive : « Le théâtre représente un lieu champêtre *et cependant* agréable ». N'insistons pas. Nous sommes en présence d'un fait reconnu, avoué, patent. Chacun au surplus en sait la raison. Ce que le XVIIe siècle littéraire a eu en vue avant tout, c'est l'étude de l'homme, aperçu, non dans ce qu'il garde d'une basse matérialité, mais par les côtés les plus élevés de l'être moral (2). Toutes les peintures sont des

---

(1) *Astrée*, t. I, pp. 1 et 2.

(2) Saint-Evremond a fortement exprimé le goût classique sur ce point : « Un discours où l'on ne parle que de bois, de rivières, de prés, de campagnes, de

peintures d'âme; tous les écrivains dirigent leurs regards vers la cité intérieure. Là seulement ils découvrent ce qui est impérissable, ce qui se retrouve toujours semblable, ce qui constitue enfin l'essence la plus pure de « l'homme ». L'homme, et non les hommes, car c'est une tendance nécessaire de l'esprit classique que celle de la « réduction à l'universel ». Qu'avait à faire dans tout cela le spectacle des champs et des bois? Quel écrivain n'aurait rougi de s'abaisser à décrire ces basses contingences locales? Mais il est inutile d'indiquer plus longuement ici ces caractères généraux de notre ère classique. Recherchons plutôt si tout un ensemble d'autres causes, plus menues, mais non moins dignes d'attention, n'est pas venu aider singulièrement à cette orientation exclusive des esprits.

Nous croyons qu'il faut, à ce point de vue, tenir un certain compte de l'influence cartésienne. On l'a sans doute grossie jadis démesurément, jusqu'à en faire sortir tout le classicisme. Nous savons aujourd'hui qu'elle a été à la fois restreinte et tardive, mais il ne faudrait pas pour cela la croire de nul effet. Or, on doit bien avouer qu'elle prédisposait peu les esprits à l'admiration du paysage. Relisons plutôt le *Discours sur la méthode*. Qu'y trouvons-nous? Ceci d'abord : que l'âme est plus aisée à connaitre que le corps. Pour avoir des idées, qui seules constituent la vraie connaissance, il nous faudra donc préférer, à l'étude des choses étendues, l'étude de notre propre pensée.

---

jardins, fait sur nous une impression bien languissante, à moins qu'il n'y ait des agréments tout nouveaux; mais ce qui est de l'humanité, les penchants, les tendresses, les affections trouvent naturellement au fond de notre âme à se faire sentir : la même nature les produit et les reçoit, ils passent aisément des hommes qu'on représente en des hommes qui voient représenter. » (SAINT-EVREMOND, *Choix des plus belles pages*. Paris, Mercure de France, 1909, p. 73.)

Soit. Mais si cependant on veut tourner son attention vers la nature? Le *Discours* résout encore la difficulté : « Les corps sont objets de pensée non par leurs formes sensibles, mais par les notions intelligibles de propriétés et de rapports qui les représentent idéalement ». On pourra donc étudier la nature dans sa forme idéale, subjectivement vraie, mais non la peindre, ce qui serait s'arrêter aux apparences de la forme objective. Enfin, nous dit encore Descartes, dans la nature tout est étendue, c'est-à-dire matière inerte, privée de vie, recevant tout son mouvement d'une cause extérieure et supérieure à elle. On se désintéressera donc de cette chose matérielle pour tourner toute son attention vers l'être pensant, et dans la littérature, comme dans le salon des précieuses, la substance pensée sera seule reçue

Et on en exclura la substance étendue.

Explication partielle à coup sûr, et dont il ne faudrait pas exagérer la portée. Il est infiniment probable que si Descartes n'était pas venu, la littérature française n'en aurait pas moins manqué, pendant plus d'un siècle, d'air, de verdure et de chants d'oiseaux. Dans une étude décisive [1], M. Lanson a montré que ce caractère de la littérature classique était fortement accusé avant que fussent connus les écrits du philosophe. Est-ce à dire que tout soit à rejeter dans cette explication? Évidemment non, et si M. Lanson conclut fort bien : « Descartes n'a pas empêché le pittoresque de naître », il reconnaît aussi qu'il l'a « aidé à ne pas naître ». Et c'est ce qu'il convient de noter ici.

---

(1) *L'influence de Descartes dans la littérature française* (REVUE DE MÉTAPHYSIQUE ET DE MORALE, juillet 1896).

Il faut faire une part aussi à une raison purement fortuite : la réaction du goût littéraire. Depuis la Pléiade, on avait abusé à l'extrême des bergeries. La littérature pastorale, de 1550 à 1650, est représentée par un fouillis d'œuvres illisibles dont trois ou quatre seulement sont encore citées aujourd'hui. Autant la vogue avait été grande, autant le discrédit fut absolu, et le plus souvent mérité. Quand Offray, dans sa suite au *Roman comique* de Scarron, entreprend, avant Molière, de ridiculiser une « pecque provinciale »; il en fait une lectrice enragée de pastorales et lui met même dans la bouche un panégyrique en règle de ce genre alors suranné (1). Mais le coup décisif avait été porté par Sorel et son *Berger extravagant* (1627), la satire la plus décidée et la plus forte qu'on ait encore faite des bergeries. Tout cela dut influer notablement sur l'orientation de la littérature, surtout s'il est vrai, comme l'affirmait Brunetière, que « nous voulons faire autrement que ceux qui nous ont précédés dans l'histoire » et que c'est là « l'origine et le principe agissant des changements de goût, comme des révolutions littéraires (2) ». Il semble bien, en tout cas, que le dégoût de la pastorale contribue encore à éloigner Saint-Evremond des choses de la nature. « Je ne trouve jamais le chant des oiseaux que je ne me prépare au bruit des ruisseaux : les bergères sont toujours couchées sur les fougères, et on voit moins les bocages sans les ombrages dans nos vers qu'au véritable lieu où ils sont. Or, il est impossible que cela ne devienne à la fin fort ennuyeux (3). »

---

(1) Voir *Suite du roman comique*, chap. IX.

(2) *Manuel de l'histoire de la littérature française*. Paris, Delagrave, 1889, 2e édit. Avertissement, p. III.

(3) *Op. cit.*, p. 72.

Une part doit être faite aussi — et plus importante peut-être — à l'influence de la société précieuse. Nous n'avons pas à rappeler ici comment, de l'hôtel de Rambouillet, partit une réforme du style à la fois et des idées littéraires, une sorte d'épuration qui rejetait, avec une pudeur excessive parfois, toute idée ou tout mot suspect de « saleté », comme on disait alors. En même temps, les Précieuses organisaient en France les salons littéraires, et jusqu'à Jean-Jacques la littérature n'en devait plus sortir. Or, on peut douter qu'un salon soit un milieu propice à l'éclosion d'un sentiment fort prononcé pour les choses de nature. L'esprit y est le bienvenu, non la sentimentalité, et à applaudir au « concetti » et aux pointes, on apprend peu à goûter les splendeurs d'un soleil couchant ou la beauté d'une futaie rouillée par l'automne. On en trouve une curieuse preuve dans la correspondance de Voiture. Un jour, les grandes Précieuses partirent pour la campagne : elles allaient, en carrosse, au château de l'une d'elles, à la Barre, chez Mme de Vigean. Il leur fallait traverser cette vallée de Montmorency dont Rousseau retiré à l'Ermitage, parmi les « violettes et les primevères », devait aimer plus tard les sauvages beautés jusqu'à en faire son « cabinet de travail [1] ». Or, voici tout uniment ce que Voiture rapporte de leurs impressions de route : « Nous ne trouvâmes en chemin autre chose digne d'être remarquée, si ce n'est qu'à Ormesson nous vîmes un grand chien qui vint à la portière du carrosse me faire fête [2]. » Pas un mot de plus ! Remarquons d'ailleurs que de toutes ces femmes, plus ou moins bas bleus,

(1) *Confessions,* part. II, liv. IX.

(2) Lettre à Monseigneur le Cardinal de La Valette, dans LANSON, *Choix de lettres du XVIIe siècle* Paris, Hachette, 1906, 8e édit., p. 66.

qui seront, jusqu'à la Révolution, l'âme de la vie de salon, la plupart exprimeront un dédain peu dissimulé pour la campagne et la vie qu'on y mène. La marquise de Courcelles n'avait consenti au mariage qu'à une condition expresse : son futur mari s'engagerait par contrat à ne jamais la mener à la campagne ([1]). Plus tard, Mme Geoffrin devait déclarer, elle aussi « qu'il n'y a pas de meilleur air que celui de Paris ([2]) », et on sait le goût de Mme de Staël pour le ruisseau de la rue du Bac et son aversion pour les champs « qui sentent toujours le fumier ».

Il faudrait cependant se garder des généralisations excessives. De ce que le sentiment de la nature n'existe pas, pour ainsi dire, dans la littérature classique, est-on en droit de conclure qu'il ait été étranger à la société et aux hommes de cette époque? Le croire serait étrangement s'abuser sur la valeur du principe fameux : « La littérature est l'expression de la société. » C'est qu'il y a, en effet, dans les lettres d'une époque donnée, un ensemble de convenances et de modes littéraires, qui s'opposent à la franche expression de l'un ou l'autre penchant, qui n'en existe pas moins pour la cause. On sait, par exemple, sous quels dehors sévères un père de famille se croyait tenu de cacher, au XVIIe siècle, l'amour qu'il portait à ses enfants. Racine lui-même, « le plus tendre des hommes », n'écrit à son fils que des lettres sagement raisonnables et froidement admonitoires. Irons-nous prétendre qu'on ait attendu le *Bon Père* de Florian pour aimer ses enfants? Il y aurait une témérité égale à croire qu'on a entendu la *Nouvelle Héloïse* pour admirer la nature. Brunetière remarquait que « Boileau lui-même a joui de son

---

([1]) Cité par Sainte-Beuve, *Causeries du lundi*, t. I, p. 57.

([2]) Id., *Ibid.*, t. II, p. 311.

jardin d'Auteuil puisqu'il se l'est payé, puisqu'il l'a vendu quand il n'en a plus pu jouir [1] ». Et pourtant, Dieu sait si la nature extérieure est absente de l'œuvre de l'auteur des *Satires*, quelques saules mis à part,

Et des noyers souvent du passant insultés.

La raison, c'est que la mode littéraire estimait trop bas, trop matériel, le plaisir qu'on trouvait dans la fraîcheur de la verdure ou le calme des champs. Et comme tel, il le jugeait indigne d'être exprimé dans un écrit, du moins dans un écrit destiné à la publicité. Cette dernière restriction est importante. Il est, en effet, un genre où nous trouverons un sentiment de la nature fort réel, sous la simplicité même de la langue : ce sont les lettres, non ces lettres apprêtées et pompeuses que s'envoyaient Précieux et Précieuses et qui, destinées à passer de main en main et de salon en salon, se trouvaient finalement réunis en de gros volumes, mais les lettres véritables, les lettres d'épanchement intime, que leurs auteurs n'auraient peut-être pas écrites s'ils avaient pu supposer qu'on les imprimerait un jour. A les parcourir on trouve des preuves évidentes du sentiment de la nature, même chez les personnalités que l'on eût pu y croire les plus rebelles. Tels ces deux jansénistes dont M. Aug. Gazier a publié des lettres sans ambition littéraire, mais qui marquent un goût peu dissimulé pour la beauté des paysages [2].

Après la littérature épistolaire, il conviendrait d'interroger à ce sujet les relations de voyages dont un certain nombre dorment

(1) *L'esthétique de Boileau*, dans la Revue des Deux Mondes du 1er juin 1889, p. 673.

(2) Dans la *Revue d'histoire littéraire de la France*, t. I, p. 70.

encore, en manuscrit, sous la poussière des bibliothèques ; ou bien les mémoires du temps, quand ils nous font pénétrer dans l'intimité de leurs auteurs et que des préoccupations littéraires ou autres n'y viennent point contrarier ou déformer l'expression des sentiments personnels. On y découvrirait, je pense, d'abondantes preuves que les hommes du XVII[e] siècle ne dédaignaient point, autant qu'on l'a cru, d'arrêter leurs regards sur les champs ou les bois. C'est déjà, par exemple, un accent tout romantique qu'on perçoit chez ce jeune voyageur qui, passant par la Sainte-Beaume en 1688, notait dans son journal : « Tout ce qu'un désert peut avoir de consolant dans la solitude se trouve là [1] ». Et croirait-on, d'autre part, qu'un polygraphe pesant et sec comme Michel de Marolles, évoque, avec une émotion sincère, les souvenirs de son enfance rustique dans une page qui ne manque ni de réalisme, ni de fraîcheur?

« Je revois en esprit, avec un plaisir non pareil, la beauté des campagnes d'alors ; il me semble qu'elles étoient plus fertiles qu'elles n'ont été depuis ; que les prairies étoient plus verdoïantes qu'elles ne sont à présent, et que les arbres avoient plus de fruits. Il n'y avoit rien de si doux que d'entendre le ramage des oiseaux, le mugissement des bœufs et les chansons des bergers. Le bétail étoit mené sûrement aux champs, et les laboureurs versoient les guérets pour y jetter les bleds que les leveurs de taille et les gens de guerre n'avoient point ravagés... Quand la saison de la récolte étoit venue, il y avoit plaisir de voir les trouppes des moissonneurs, courbés les uns

---

(1) A. Marignan, *Quelques notes sur le Midi de la France par un voyageur de Vic-le-Comte, en 1688*. (Mémoires de l'Académie de Nimes. 1902, t. XXV, VII[e] sér., pp. 37-52.)

près des autres, dépouiller les sillons et ramasser au retour les javelles que les plus robustes lioient ensuite, tandis que les autres chargeoient les gerbes dans les charettes, et que les enfans, gardant de loin les trouppeaux, glanoient les épis qu'une oubliance affectée avoit laissés pour les réjouir. Les robustes filles de village scioient les bleds comme les garçons, et le travail des uns et des autres étoit entrecoupé de tems en tems par un repas rustique, qui se prenoit à l'ombre d'un cormier ou d'un poirier, qui abbatoit ses branches chargées de fruits jusqu'à portée de leurs bras (1). »

On trouverait difficilement pareil passage dans les grands écrivains classiques. La Fontaine seul, parmi eux, paraît avoir goûté les charmes de la nature. C'est qu'ici, comme sous bien d'autres rapports, le « bonhomme » fait bande à part. La nature lui est une amie et une consolatrice toujours également fidèle et douce. Il ne l'invoque point en d'éloquentes apostrophes, il ne la décrit point en de longs tableaux ; il se contente de l'aimer pour elle-même, pour ses images fraîches et riantes, pour « l'innocente beauté des jardins et du jour », pour sa solitude aussi « où il trouve une douceur secrète... ». De là, dans ses vers, mille détails pittoresques d'une justesse exquise, qui font, comme le remarquait déjà Villemain, qu' « on sent chez lui le peintre de la nature, comme dans Homère ou dans Théocrite (2) ».

Le cas de Mme de Sévigné est plus controversé. A diverses reprises, on a voulu trouver en elle un précurseur de Rousseau par sa passion des arbres et des bois. Mais il est toujours facile,

---

(1) M. DE MAROLLES, *Mémoires*, édit Goujet. Amsterdam [Paris] 1755, t. I, pp. 19 sqq. (La première édition est de 1655.)

(2) *La Tribune moderne. M. de Chateaubriand.* Paris, 1858, in-8°, p. 49.

quand on est en présence d'une œuvre aussi considérable que celle de la marquise, d'y relever, de-ci de-là, quelques bouts de phrases qui, habilement raccordés, peuvent faire illusion. Sans doute, M[me] de Sévigné a aimé faire des plantations, mais cela ne prouve pas grand'chose. Sans doute aussi, elle s'est complue dans son jardin des Rochers, mais c'était un jardin français aux allées droites et aux arbres sévèrement taillés. D'autre part, n'oublions pas que, si elle séjournait tant aux Rochers, c'était moins pour y jouir de la campagne que pour laisser refaire sa cassette, et Lenet disait vrai en plaisantant quand il lui écrivait :

Ce sont raisons fort pertinentes
D'être aux champs pour doubler ses rentes.

Son prétendu amour de la nature eût été, au surplus, singulièrement peu perspicace. « Il y avait, remarquait déjà Sainte-Beuve, à côté du parc des « Rochers », un charmant petit lac, un étang; M[me] de Sévigné n'en parle pas. Elle ne sortait point de ses belles allées droites [1]. » Le dernier panégyriste de M[me] de Sévigné à cet égard [2] cite avec ravissement certain passage où il est parlé du rossignol, du coucou et de la fauvette, qui

Dans nos forêts ont ouvert le printemps.

Mais pourquoi arrêter ici la citation? Quelques lignes plus loin, on aurait vu la divine marquise se déclarer délibérément « étourdie de trois ou quatre rossignols qui sont sur sa tête ».

---

[1] *Chateaubriand et son groupe littéraire*, t. I, p. 133.

[2] A. Villemard, *M[me] de Sévigné et le sentiment de la nature*. (Revue générale, avril 1907.)

Et ceci suffit à donner la mesure de son sentiment de la nature.

Mais que dire des grands maîtres du XVIIe siècle? A qui relit leurs œuvres immortelles pour y glaner quelques traits évocateurs des spectacles naturels, il est réservé de ne réunir qu'une gerbe désespérément maigre. Pascal avait « *ses* brouillards et *son* beau temps au dedans de *lui*-même [1] ». Corneille ne fournit qu'un petit nombre de vers, et bien peu caractéristiques. Racine permettrait une plus ample moisson, s'il fallait tenir compte de certaines images qui paraissent empruntées à des souvenirs personnels et qui ne sont, en réalité, que d'adroites transpositions du style biblique [2]. C'est du lyrisme hébreu aussi que Bossuet s'inspire, mais il serait injuste de nier que, par la grâce d'une imagination extrêmement puissante et vive, il lui est arrivé d'exprimer la poésie de la nature avec une force toute nouvelle. Qu'on lise plutôt cette description d'aurore : « Le soleil s'avançait et son approche se faisait connaître par une céleste blancheur qui se répandait de tous côtés ; les étoiles étaient disparues, et la lune s'était levée avec son croissant, d'un argent si beau et si vif, que les yeux en étaient charmés. Elle semblait vouloir honorer le soleil en paraissant claire et illu-

---

[1] *Pensées et opuscules*, édit. Brunschvicg, n° 107. — Par contre, son ami Méré exprime, à plus d'un endroit, un goût très vif pour la nature : « J'aime les chants des oiseaux dans les bocages, le murmure d'une eau vive et claire, et les cris des troupeaux dans une prairie. Tout cela me fait sentir une douceur naturelle et tranquille. » Et encore : « Je ne crois pas que personne goûte plus que moi cet air vif et gai du printemps, ni les plaisirs de l'automne. Un beau jour, une douce nuit me charment. » Voir le beau livre de M. F. Strowski : *Pascal et son temps*. Paris, 1907, t. II, pp. 256-257.

[2] Voir Delfour, *La Bible dans Racine*. Paris, Leroux, 1891, p. 214.

minée par le côté qu'elle tournait vers lui ; tout le reste était obscur et ténébreux, et un petit demi-cercle recevait seulement dans cet endroit-là un ravissant éclat par les rayons du soleil, comme du père de la lumière... A mesure qu'il approchait, je la voyais disparaître ; le faible croissant diminuait peu à peu, et quand le soleil se fut montré tout entier, sa pâle et débile lumière, s'évanouissant, se perdit dans celle du grand astre qui paraissait... [1]. » Encore cette page est-elle unique dans son œuvre, si on en excepte un rapide coucher du soleil, dans les *Élévations sur les mystères*. On en chercherait en vain l'équivalent chez Fénelon, et pourtant celui-ci apparaît, à certains indices, singulièrement en avance sur le goût de son temps. Mais c'est par les idées, non par le style, qu'il est novateur. Son *Traité de l'existence de Dieu* développe, en prose assez terne, des thèmes que Rousseau reprendra et « sublimera » dans la *Profession de foi du vicaire savoyard*. A peine y relève-t-on une description de ciel bien observée, mais d'un « rendu » insuffisant [2]. Ses écrits critiques, au contraire, témoignent de sympathies toutes nouvelles. Il n'hésite pas à déclarer que l' « art doit viser à la ressemblance », et il avoue prendre plaisir à « voir, dans un paysage du Titien, des chèvres qui grimpent sur une colline pendante en précipice, ou, dans un tableau de

(1) *Traité sur la concupiscence*, chap. XXXII. (ŒUVRES COMPLÈTES. Bar-le-Duc, 1863, t. VIII, in-8°, p. 54.)

(2) « Tantôt nous voyons un azur sombre, où les feux les plus purs étincellent ; tantôt nous voyons dans un ciel tempéré les plus douces couleurs, avec des nuances que la peinture ne peut imiter ; tantôt nous voyons des nuages de toutes les figures et de toutes les couleurs les plus vives, qui changent à chaque moment cette décoration par les plus beaux accidents de lumière. » *Traité de l'existence de Dieu*, 1re part., chap. II. (ŒUVRES. Lyon, Périsse, 1843, t. I, p. 8.)

Teniers, des festins de village et des danses rustiques [1] ». Qu'eût dit Louis XIV de ce faible pour les « magots » du peintre flamand? C'est que Fénelon est déjà tout moderne par l'idéal esthétique, sinon par la technique du style. Il a des remarques frappantes qui révèlent une vision affinée d'artiste. Qui d'autre, à son époque, s'est avisé que « personne... ne fait des arbres comme le Poussin », ou encore a réclamé, avant Chateaubriand, de l'indéfini dans les lointains du paysage et professé qu' « un horizon de montagnes bizarres est plus beau que les coteaux les plus riches quand ils sont unis [2] »?

Mais Fénelon est, à notre point de vue, un isolé. De 1700 à 1750, les facultés poétiques semblent se stériliser et se dessécher chez les écrivains français. L'esprit et la raison raisonnante ont désormais tous droits, en fait, sinon en théorie, et la part de la sensibilité et de l'imagination se trouve de plus en plus réduite. Plus d'effusions émues, plus de descriptions pittoresques, plus même de notations simplement exactes et précises des spectacles naturels. Il faut toute la complaisance d'un critique trop indulgent pour découvrir, dans quelques lignes de Lesage, la preuve d'une certaine attention sympathique pour le décor agreste [3], et, quant à Voltaire, il n'est pas besoin d'en parler. Aussi bien trop d'autres sujets sollicitent alors les prosateurs, et la poésie, quand elle n'est point de la prose rimée, se réduit aux banalités spirituelles et creuses des petits vers de salon [4].

---

(1) *Lettre sur les occupations de l'Académie.* (IBID., t. III, p. 429.)

(2) *Jugement sur différents tableaux.* (IBID., t. III, p. 153.)

(3) Voir LINTILHAC, *Lesage* (Collection des grands écrivains), pp. 119-120.

(4) Il faut peut-être faire une exception pour Diderot chez qui on pourrait relever plus d'un trait de pittoresque et plus d'une vue originale. Mais tout est en germe, et seulement en germe, dans son œuvre un peu chaotique.

Enfin Rousseau viendra, dont l'œuvre reste la plus admirable démonstration de cet aphorisme de Ruskin : « Le degré de beauté que nous pouvons apercevoir dans les choses visibles est en raison de l'amour que nous sommes capables de leur porter. »

LE
SENTIMENT DE LA NATURE
CHEZ
LES ROMANTIQUES FRANÇAIS
(1762-1830)

CHAPITRE PREMIER.

Jean-Jacques Rousseau.

I. Importance de son œuvre dans l'histoire du sentiment de la nature. — II. Sa sensibilité, source de son sentiment de la nature. — III. Le goût de la vie rustique et le réalisme utilitaire. — IV. La nature et l'homme. — V. La nature et Dieu. — VI. Insuffisance du pittoresque.

C'est une manière de vérité courante et banale — un truisme — de déclarer que « le sentiment de la nature en France date de J.-J. Rousseau ». Une rapide revue de la littérature antérieure à la *Nouvelle Héloïse* nous permet d'apprécier l'exactitude de ce jugement sommaire. Et il nous faut bien reconnaître que, si l'on entend parler de l'expression *littéraire* de ce sentiment, cette affirmation renferme, en dépit de quelques réserves, une âme de vérité.

A la société française des environs de 1760, Jean-Jacques offrit ce spectacle étonnant d'un écrivain pour qui le monde extérieur existe réellement. Cette matière vile, délaissée par un siècle de classicisme, il la reprit et la fit sienne. Et même, avec son

affectation de rudesse plébéienne, il afficha un mépris de la vie citadine et des « urbains » qui n'avait d'égal que son goût pour les gens et les choses de la campagne.

Avec une émotion pénétrante, il disait les beautés du paysage et notait d'étranges harmonies entre cette nature, tantôt souriante et paisible, tantôt tourmentée et sublime, et les sautes déconcertantes et soudaines de sa sensibilité sans cesse trépidante. Ou encore il retrouvait dans les choses visibles l'image de l'infini et la trace d'un Etre suprême, et la description se terminait par une élévation passionnée, large, sonore et pleine comme un triomphal chant d'orgue. Étonnante explosion de sentimentalisme dans une littérature toute de raison, et dont toute la fantaisie se résolvait dans une littérature de salon, aimable mais superficielle, spirituelle mais vide.

Le succès fut foudroyant et la vogue furieuse, à tel point qu'on peut soupçonner cette œuvre de répondre merveilleusement aux tendances secrètes et aux aspirations encore inexprimées de l'époque.

Mais ne nous y trompons point : ce qui sera goûté surtout, ce seront les cris de passion et les touchantes aventures de deux amants infortunés. La sincérité du sentiment de la nature sera peu discernée par les contemporains, et ils ne verront point l'abîme qui sépare Rousseau des bucoliques et de leurs menuets champêtres. La mode de la nature n'en recevra pas moins une impulsion nouvelle. On raffolera d'elle autant que raffolera du philosophe cette société artificielle et raffinée qu'il poursuit de ses sarcasmes. Même les derniers tenants du classicisme seront séduits ; ce sera un plaisant tableau de les voir s'essouffler à suivre le puissant novateur. De Saint-Lambert à Campenon, ils afficheront une sorte de passion sénile pour cette campagne qu'ils ne savent ni voir, ni comprendre. Et, croyant la peindre, ils en dresseront l'inventaire.

Qu'on nous passe donc de ne pas recommencer ici l'histoire d'un retour à la nature où l'engouement et la mode eurent infiniment plus de part qu'un goût sincère et désintéressé. Il

nous importe avant tout de caractériser le sentiment des beautés naturelles tel qu'il s'exprime dans l'œuvre du Génevois.

*
* *

Ne cherchons point dans les influences souvent problématiques de la race ou du milieu moral la clé d'une œuvre aussi profondément originale. Que Rousseau soit né d'une souche française transplantée depuis deux siècles à Genève, c'est-à-dire soustraite à deux cents ans de culture classique, le fait a son importance, à coup sûr, et même on pourrait prétendre rattacher l'écrivain suisse, par-dessus toute la littérature de raison, à la littérature d'imagination telle qu'elle fleurit dans la première moitié du grand siècle. La Calprenède ne fut-il pas, avec Plutarque, une de ses premières lectures ? Mais, d'autre part, comment expliquer ce fait troublant : le premier paysagiste littéraire français est un calviniste resté, somme toute, très calviniste de tendances et d'esprit [1], et venu du centre même de l'orthodoxie calviniste. On sait pourtant si elle s'accommodait mal d'un sentiment trop vif des beautés matérielles, cette austérité génevoise renfrognée, soupçonneuse, féconde en syllogismes désolants et fort habile à déceler, sous les blandices des sens, les voies de la perdition.

Laissons donc ces circonstances qui ne nous fournissent point les données essentielles du problème. Ici, c'est dans la personnalité psychologique de l'écrivain qu'il faut chercher la racine profonde de son originalité. On l'a dit « un des êtres les plus sensibles ou les plus impressionnables qu'il y ait sans doute jamais eu ». Cette définition est de Brunetière. On en a donné à coup sûr de plus complexes et de plus neuves, non pas, à notre avis, de plus exacte. Le trait que Brunetière relève comme

---

[1] Sur ce point spécial, voir la démonstration magistrale de M. G. Lanson (*Histoire de la littérature française*, 7e édit., pp. 779 sqq.).

essentiel dans la psychologie de Rousseau va, en effet, déterminer l'orientation de son génie. Qu'aucune cause intérieure ne vienne troubler la lucidité de ce sensitif, et cette impressionnabilité même le rendra malléable à l'extrême aux impressions du dehors ; elle lui donnera, à un rare degré, le sens du réel ; la chose vue s'imposera à lui avec une instance qui lui fera bouleverser, d'une belle énergie, toutes les convenances littéraires. Ce rêveur aura souci des plus prosaïques réalités ; il sera « utilitaire » au point de chercher dans les spectacles de la nature la confirmation de ses théories sociales. Que l'émotion, au contraire, vienne à le saisir, et tout changera d'aspect. Son imagination saura teindre le paysage des couleurs les plus riantes ou les plus sombres, selon les cas. L'économiste de tout à l'heure deviendra le plus subjectif, le plus lyrique des poètes. Et quand ses maux l'accableront, il en trouvera l'oubli dans une molle rèverie, parmi le calme apaisant et berceur des eaux et des bois.

Aspects antithétiques peut-être, et cependant réels l'un et l'autre, de cette organisation complexe et riche. Voyons à les rendre patents tous deux par des faits, je veux dire : par des textes.

*
* *

« La campagne était pour moi si nouvelle que je ne pouvais me lasser d'en jouir. Je pris pour elle un goût si vif qu'il n'a jamais pu s'éteindre [1]. » Ainsi parle Jean-Jacques de son séjour à Bossay, dans la demeure rustique du pasteur Lambercier, avec la terrasse et le noyer, et le jardin plein de framboisiers. Heures enchantées et si douces qu'il en gardera toujours le souvenir attendri. Elles vont décider de sa passion pour les champs. Il sera à peu près seul de son temps à les aimer dans leur réalité fruste et forte. Il voudra vivre à la campagne la vie

---

[1] *Confessions*. Partie I, livre I.

d'un campagnard, et les visiteurs qui viendront à l'île Saint-Pierre auront, sans doute, quelque stupeur à trouver le grand homme « juché sur de grands arbres, ceint d'un sac qu'il remplissait de fruits et qu'il dévalait ensuite à terre avec une corde (1) ». A se faire ainsi paysan au milieu des paysans, il se rendra plus que tout autre sensible aux joies de cette existence. Il saura « le plaisir d'aller dans les bois chercher la première violette et d'épier le premier bourgeon ». En même temps il comprendra quel abîme le sépare de ces citadins dont La Bruyère avait déjà raillé l'ignorance des choses rustiques.

« Les gens de la ville, s'écrie-t-il, ne savent pas aimer la campagne; ils ne savent même pas y être; à peine, quand ils y sont, savent-ils ce qu'on y fait. Ils en dédaignent les travaux, les plaisirs; ils les ignorent; ils sont chez eux comme en pays étranger; je ne m'étonne pas qu'ils s'y déplaisent (2). »

C'est qu'ils y transportent leur mode de vie artificiel et compliqué. Et ici apparaît le théoricien des deux *Discours* fameux. Pour Rousseau, en effet, la campagne n'est pas seulement un séjour agréable, elle est le milieu nécessaire de l'existence primitive et naturelle. Contempteur de la civilisation, des conventions sociales, génératrices à ses yeux de tous les maux de l'humanité, il se fera le panégyriste enthousiaste de l'homme des champs. Loin de ce que Musset appellera plus tard « le fumier des villes », le campagnard connaît à la fois la vertu et le bonheur. Rien de plus logique dans l'esprit de Rousseau : n'est-il pas l' « homme de la nature », ne se complaît-il point dans ces travaux qui sont « la première occupation de l'homme » et qui, par là même, « rappellent à l'esprit une idée agréable et au cœur tous les charmes de l'âge d'or (3) » ? L'âge d'or! Retenons ce dernier trait. Il rend sensible ce qu'il reste de pastoral,

---

(1) *Rêveries du promeneur solitaire* (Cinquième promenade).

(2) *Nouvelle Héloïse.* Partie V, lettre 7.

(3) *Ibid.* Partie V, lettre 7.

d'idyllique dans cette notion de l'homme de la nature, telle que la formule l'enthousiasme de Jean-Jacques. Aussi bien, n'est-on pas impunément le poète de l'*Allée de Sylvie*, l'auteur applaudi du *Devin du village* ou le musicien du *Siècle pastoral*, idylle de Gresset. Au surplus, la littérature suisse, de Haller à Gessner, s'était efforcée de rendre quelque lustre à ces vieux thèmes hérités de la Renaissance, en en corrigeant la fadeur par quelques descriptions plus ou moins réalistes ; et les pasteurs bucoliques avaient élu domicile littéraire dans les chalets des Alpes. C'est ce qui explique peut-être que, dans certaines descriptions de Rousseau, les « bergers amoureux » coudoient assez singulièrement les « laboureurs robustes [1] », ou encore que les bords de la Reuss doivent, à son avis, atteindre l'idéal de la beauté pittoresque le jour où ils deviendront « aussi charmants que ceux du Lignon [2] ».

Traits fugitifs, au surplus, derniers reflets d'une rêverie littéraire, bientôt dissipée par les heurts de la vie matérielle. Qu'on se souvienne de la plaisante anecdote des *Confessions* où Jean-Jacques apparaît fort marri d'apprendre que le Forez compte infiniment plus de forges que de troupeaux de moutons [3].

Il importait cependant de relever ces détails, ne fût-ce que pour souligner l'opposition qu'ils accusent avec le réalisme foncier du sentiment de la nature dans la *Nouvelle Héloïse*. Encore qu'amoureux, Saint-Preux n'a plus, en effet, grand chose d'un berger. Relisons, pour nous en convaincre, son récit de cette fameuse promenade sur le Léman, qui inaugure, dans la littérature, le motif du lac. Rien qui rappelle moins, à coup sûr, les *Marine* de Sannazar. Nous y voyons Saint-Preux se laisser aller, non à une méditation nuageuse et tendre à souhait, mais à des considérations fort utilitaires qui font de cette

---

(1) *Rêveries du promeneur solitaire* (Septième promenade).

(2) *Lettre au Maréchal de Luxembourg* (28 janvier 1768).

(3) *Confessions*. Partie I, livre IV.

lettre une manière de leçon d'économie sociale. Car ce précepteur passionné ne se borne pas à attirer les regards de Julie sur les « redans des montagnes » ou « le cristal azuré du lac » ; il lui « explique » aussi à sa façon — je veux dire : à la façon de Jean-Jacques — le paysage des deux rives. Si, dans le pays de Vaud « la terre partout cultivée et partout fleurie offre au laboureur, au pâtre, au vigneron le fruit assuré de leurs labeurs », c'est qu'elle « semble sourire et s'animer au spectacle de la liberté ». Que maintenant l'aspect du Chablais contraste avec celui de la rive opposée, il n'y a pas à s'en étonner : il est trop clair, en effet, — toujours pour Jean-Jacques, s'entend, — que la faute en est au « maître absent qui y domine », à la rapacité de l' « avide publicain [1] ».

Nous voilà loin du bosquet de Clarens. Rousseau, du reste, se montre peu soucieux des dissonances, entraîné qu'il est par son sens aigu des réalités. C'est par là que son œuvre, en dépit du lyrisme, est bien, dans certaines parties, caractéristique de l'esprit bourgeois. Qu'on ne se récrie point. C'est bien en bourgeois qu'il se complaît à évaluer en toutes choses le degré de « commodité » qu'elles offrent. L'épithète de « commode » revient dans la plupart de ses descriptions. Telle promenade, dont il écrit au maréchal de Luxembourg, est « un peu uniforme, mais en revanche extrêmement *commode* », tandis que le long des Champeaux ou du côté d'Andilly « on n'a pas une promenade aussi *commode* [2] ». « Grande, agréable et *commode* » la maison qu'il trouve dans l'île Saint-Pierre [3]. Et dans le jardin de Julie, « la mousse fine procure un marcher doux, *commode* et sec [4] ». Ailleurs, ce qui le frappe dans un site qu'il évoque, c'est que les torrents ombragés de hêtres y « offrent des asiles

(1) *Nouvelle Héloïse*. Partie IV, lettre 17.

(2) *Lettre* du 28 janvier 1763.

(3) *Rêveries du promeneur solitaire* (Cinquième promenade).

(4) *Nouvelle Héloïse*. Partie IV, lettre 11.

verdoyants et frais quand on suffoque à découvert [1] ». Et l'exilé du Val-de-Travers est fort aise que les truites de la Reuss soient excellentes « quand on les mange au sortir de l'eau [2] ». Ainsi apparaît à tout propos l'amour du « confortable ». Le mot est postérieur, sans doute, la chose est déjà dans Rousseau, et c'est un trait qui apparente l'auteur de la *Nouvelle Héloïse* aux romanciers anglais, bourgeois, eux aussi, et avant tout. Richardson est sans doute infiniment moins précis dans ses descriptions, du reste assez rares. Mais, pour lui aussi, l'idéal c'est : « une grande et *commode* maison de campagne, située dans un parc [3] ».

De là, chez Rousseau, une tendance très nette à considérer souvent la nature d'un œil tout utilitaire. Il est, par exemple, fort aise que la petite île de Saint-Pierre soit semée d'esparcette et de trèfle, car ces plantes sont, remarque-t-il, « très propres à loger les lapins ». Et il en fait venir et il en élève. Même dans ses rêveries, même dans ses transports, Saint-Preux n'abandonne jamais entièrement le point de vue pratique. C'est ce qui lui fait fondre dans ses paysages certaines dissertations d'hygiène sentimentale, qui étonnent, quand elles ne le choquent pas, le lecteur trop délicat. Qu'il loue la campagne d' « amollir nos cœurs farouches » ou qu'il adjure tout le décor champêtre de « venir purifier son imagination », rien de plus naturel chez cet amant de la nature. Mais il a aussi des observations infiniment plus circonstanciées. Il nous explique, par exemple, comme quoi les hautes montagnes, où l'air est pur et subtil, donnent à la fois « plus de facilité dans la respiration, plus de légèreté dans le corps, plus de sérénité dans l'esprit ». Les passions elles-mêmes s'y purifient, car, à une grande altitude, « tous les

---

(1) *Lettre* déjà citée au Maréchal de Luxembourg.

(2) *Ibid.*

(3) Passage cité par J. Texte, *J.-J. Rousseau et les origines du cosmopolitisme littéraire*, p. 303.

désirs trop vifs s'émoussent; ils perdent cette pointe aiguë qui les rend douloureux ». Et voici la conclusion de toute cette dissertation, adressée à Julie, ne l'oublions pas :

« C'est ainsi qu'un heureux climat fait servir à la félicité de l'homme les passions qui font ailleurs son tourment. Je doute qu'aucune agitation violente, aucune maladie de vapeurs pût tenir contre un pareil séjour prolongé, et je suis surpris que des bains de l'air salutaire et bienfaisant des montagnes ne soient pas un des grands remèdes de la médecine et de la morale (1). »

Vues éminemment philanthropiques, sans doute, mais surtout caractéristiques de cette recherche de l'utile que Jean-Jacques porte jusque dans la contemplation de la nature.

Un hédonisme plus simpliste encore apparaît dans la théorie des jardins, dont une longue lettre de la *Nouvelle Héloïse* donne une esquisse très poussée déjà. Il vaut la peine d'exposer en détail cette longue querelle des jardins, antérieure à Rousseau, et qui se poursuit bien après lui. Nous y reviendrons. Bornons-nous à scruter ici les motifs de l'aide puissante qu'il apporte aux partisans du genre anglais. Aux disciples de Le Nôtre, il reproche tout d'abord, comme bien on pense, d'étouffer sous une rectitude géométrique les beautés du paysage. « On croirait, s'écrie-t-il, que la nature est faite en France autrement que dans le reste du monde, tant on prend soin de la défigurer. » Pas de plates-bandes symétriques, pas d'allées droites et sablées, pas d'arbres trop correctement taillés : la nature aime la variété. Il est vrai que les allées droites ménagent des points de vue. Qu'importe! A cette considération d'esthétique, Rousseau répond victorieusement en condamnant le goût des belles perspectives : « Le goût des points de vue et des lointains vient du penchant qu'ont la plupart des hommes à ne se plaire qu'où ils ne sont pas; ils sont toujours avides de ce qui est loin d'eux, et l'artiste qui ne sait pas les rendre assez contents de ce qui les entoure,

(1) *Nouvelle Héloïse*. Partie I, lettre 23.

se donne cette ressource pour les amuser... » L'homme de goût « qui sait jouir de lui-même » n'aura pas semblable inquiétude; bien plus, l'absence des points de vue sera pour lui plaire : il y trouvera « l'avantage, si cher aux propriétaires, d'agrandir à l'imagination le lieu où l'on est ». Voilà bien du raffinement! Mais que dirons-nous devant le détail minutieux des soins qu'il a fallu pour ménager le jardin de Julie, ce « lieu agreste et abandonné », avec ses « broussailles de roses » et ses « guirlandes jetées négligemment d'un arbre à l'autre ». C'est imiter la nature, sans doute, mais à force de travail humain. Ce verger est un désert, il est vrai, mais c'est — et l'expression même est de Rousseau — « un désert artificiel ». Et quelle peine « pour cacher celle qu'on a prise » ! Au désir de l'imposant et du grandiose a succédé le souci de l' « agréable » et du « commode », et les expédients dont on use sont un peu bien compliqués. Est-ce, par exemple, un sentiment fort naturel qui fait trouver plus savoureux des fruits « clairsemés et de mauvaise mine », parce qu'ils laissent « le plaisir de la recherche et du choix »?

Avouons-le, pareils artifices sentent leur épicurien. Encore est-il doublé d'un utilitaire qui nous rassure sur le prix de ces innovations : pas même deux mille écus, à peine quelques journées de jardinier. Mais il y faut des recettes et des procédés. Rousseau nous les donne, copieusement. Et c'est, dans ce roman d'amour, comme un long extrait de la « Maison rustique », chapitre « Du Jardin ». Ne nous en étonnons point. Jean-Jacques ira plus loin : le même esprit lui dictera plus tard cette phrase dont la fantaisie vengeresse de Flaubert aurait pu, sans trop d'invraisemblance, charger la mémoire de *Bouvard et Pécuchet* : « J'ai souvent pensé, en regardant de près les champs, les vergers, les bois et leurs nombreux habitants, que le règne végétal étoit un magasin d'alimens donnés par la nature à l'homme et aux animaux [1]. »

---

[1] *Rêveries du promeneur solitaire* (Septième promenade).

N'allons pas le juger sur cette boutade : c'est l' « ours » de Mme d'Épinay qui fait des siennes. Il reste qu'il faut noter l'obstination de Rousseau à voir la vie des champs à travers les préoccupations d'un petit propriétaire rural. Ne l'en raillons point. Ces détails d'utilité pratique, cette recherche un peu vulgaire du commode, cette conception un peu étroite des agréments de la campagne, c'est tout cela qui donne à ses tableaux de la vie agreste une saveur si pénétrante de réalisme vécu. Au sortir d'un milieu littéraire tout de fausse noblesse et de pompe guindée, ce « bourgeoisisme » foncier réconforte, et on sait l'apprécier tel qu'il est, dominé par un double souci de bien-être et d'économie. Par là, le charme que dégagent telles parties de la *Nouvelle Héloïse* est du même ordre que celui qui nous retient encore aujourd'hui devant les intérieurs de Chardin.

*
* *

Ce n'est là, on le sait déjà, qu'un côté du talent descriptif de Rousseau. Ce n'est peut-être pas le plus connu, et c'est pourquoi nous avons dû nous y arrêter. En tout cas, il échappa complètement — ou peu s'en faut — aux contemporains. Quand Mme de Staël, dans son enthousiasme pour la *Nouvelle Héloïse*, veut rappeler le cadre où se meuvent les héros du roman, elle évoque à grands traits « les rochers qui menacent les cieux », le lac « immense », les « torrens rapides » et les autres accessoires d'un décor sauvage « qui semble sur les confins du chaos [1] ». Témoignage précieux, car il nous montre ce qui, dans les descriptions de Rousseau, a frappé plus vivement son époque. Il révélait, on l'a dit cent fois, la poésie des montagnes. Mais les peignait-il, ces montagnes, sous les aspects exclusivement sauvages de la nature « romantique » ?

---

[1] *Lettres sur la Nouvelle Héloïse*. Lettre 2.

« On sait..., écrivait-il, ce que j'entends par un beau pays. Jamais pays de plaine, quelque beau qu'il fût, ne parut tel à mes yeux. Il me faut des torrens, des rochers, des sapins, des bois noirs, des montagnes, des chemins raboteux à monter et à descendre, des précipices à mes côtés qui me fassent bien peur (1). » Voilà qui est net, et il ne perdit pas une occasion de clamer sa prédilection pour « ces sortes de beautés qui ne plaisent qu'aux âmes sensibles et paroissent horribles aux autres (2) ». Il ira chercher sur les Alpes les attraits que la nature semble vouloir dérober aux hommes, car « c'est au sommet des montagnes, au fond des forêts, dans les îles désertes qu'elle étale ses charmes les plus touchans (3) ». C'est qu'il veut, assure-t-il, « se promener dans les nuages », « se perdre dans l'obscurité d'un bois touffu », tandis que « d'immenses roches » pendent en ruines au-dessus de sa tête, et que « de hautes et bruyantes cascades » l'inondent « de leur épais brouillard (4) ».

Mais qu'on ne s'y trompe pas : quoi qu'il en dise, Jean-Jacques n'ira ni si loin, ni si haut. Il a beau mépriser la société, il restera sur les confins de la civilisation. Töppfer a déjà remarqué que du paysage alpestre il ne connaît bien que la zone la plus basse, la moins romantique. Rien n'est plus juste. Loin de chercher les pics inaccessibles, il se plaît à mi-côte, et de là il tourne plus souvent ses regards attendris vers la verdure des vallées que vers la neige éblouissante des hauts sommets. Le paysage qu'il préfère, c'est celui qui provoque quelque part l'étonnement de Saint-Preux : « Un mélange étonnant de la nature sauvage et de la nature cultivée montroit partout la main des hommes, où l'on eût cru qu'ils n'avoient jamais pénétré : à

---

(1) *Confessions*. Partie I, livre IV.

(2) *Nouvelle Héloïse*. Partie IV, lettre 17.

(3) *Ibid*. Partie IV, lettre 11.

(4) *Ibid*. Partie I, lettre 23.

côté d'une caverne, on trouvoit des maisons; on voyoit des pampres secs où l'on n'eût cherché que des ronces, des vignes dans des terres éboulées, d'excellens fruits sur des rochers et des champs dans des précipices (1). »

Cette variété d'aspects et ces contrastes continuels, il ne les trouverait point dans les hauteurs où, même aujourd'hui, l'alpiniste seul s'aventure. Aussi la montagne ne semble destinée, dans les paysages de Rousseau, qu'à former le fond grandiose du tableau, dont les vallées, leurs verdures et leurs eaux occupent les premiers plans. Encore ce fond — et Jean-Jacques l'observe fort bien — donne-t-il à l'ensemble une perspective originale, théâtrale en quelque sorte, parce que les moindres changements s'y aperçoivent et varient à chaque instant la scène : « car la perspective des monts étant verticale frappe les yeux tout à la fois et bien plus puissamment que celle des plaines, qui ne se voit qu'obliquement, en fuyant, et dont chaque objet vous en cache un autre (2) ». Et c'est d'un œil également perspicace et averti qu'il note les particularités des sites alpestres : « les illusions de l'optique, les pointes des monts différemment éclairées, le clair-obscur du soleil et des ombres, et tous les accidens de lumière qui en résultent le matin et le soir ».

Mais dans tout cela la montagne n'est que l'accessoire; elle embellit le paysage, elle n'est pas le paysage lui-même. Si Saint-Preux se réfugie un jour à Meillerie, au milieu des rocs sauvages et des « forêts de noirs sapins », ce n'est guère que pour y bercer sa douleur et retrouver au-dehors, avec un amer plaisir, « la même horreur qui règne au-dedans de lui ». Rousseau préfère d'ordinaire, à cette « horreur », des aspects plus riants : les fraîches prairies, les collines verdoyantes, les bords délicieux des lacs, ou, plus simplement, « la campagne charmante du pays de Vaud ». Pour connaître tous les charmes

(1) *Nouvelle Héloïse*. Partie I, lettre 23.

(2) *Ibid.*

secrets et profonds de la haute montagne, il faudra attendre de Saussure et Ramond qui, les premiers, les révélèrent avec quelque gaucherie, mais une vive sincérité. Mais auraient-ils écrit, si Jean-Jacques, malgré ses lacunes, ne les avait précédés? On en peut douter, et le Génevois reste l'initiateur de ceux qui ont complété, sur ce point, notre éducation esthétique. Sans lui, Michelet, Taine et tant d'autres ne seraient pas venus, qui ont célébré la montagne, ses beautés et sa poésie, jusqu'à nous rendre peu intelligible cette définition si curieuse de la Suisse, révélatrice en tous cas des préférences intimes de Jean-Jacques : « La Suisse n'est, pour ainsi dire, qu'une grande ville, dont les rues, larges et longues plus que celle de Saint-Antoine, sont semées de forêts, coupées de montagnes, et dont les maisons, éparses et isolées, ne communiquent entre elles que par des jardins anglois [1]. »

Si réelle qu'elle soit, l'originalité pittoresque des paysages alpestres de Rousseau ne suffit pas à expliquer les transports d'enthousiasme qu'ils suscitèrent chez les contemporains. Consultons Mme de Staël. Nous dit-elle qu'on en admirât la vérité ou le caractère impressionnant? Non pas, mais elle s'écrie : « La nature, en Suisse, est si bien d'accord avec les grandes passions! [2] » Les grandes passions! Jean-Jacques, sans doute, les révélait à son temps, autant qu'il lui révélait la nature, mais surtout il indiquait entre l'une et les autres des harmonies intimes et profondes. Le paysage prend, en effet, dans la *Nouvelle Héloïse*, une valeur psychologique. Entre l'état de son âme et l'aspect du monde extérieur, Rousseau saisit de subtiles analogies. D'autres chercheront dans la nature des teintes et des couleurs; il y trouve mieux que cela : un miroir fidèle des agitations de son pauvre cœur tendre et véhément. Comme la nature, il a ses tempêtes; comme elle aussi, ses calmes délicieux

(1) *Rêveries du promeneur solitaire* (Septième promenade).

(2) *Loc. cit.*

et reposants. Ainsi, de l'âme aux choses, un lien s'établit. Le paysage qui charme Rousseau, c'est celui dont l'aspect s'harmonise avec les impressions actuelles de son moi sentimental. Voilà la grande nouveauté. Pétrarque, sans doute, avait déjà noté des correspondances de ce genre, et Rousseau n'ignore pas le *Canzoniere*. Mais que la part faite à la nature était petite encore dans les sonnets et les « canzoni »! Le poète ne s'y arrêtait pas à demander aux choses :

Objets inanimés, avez-vous donc une âme? ...

Il se contentait d'attribuer aux « douces collines », à la verdure et aux eaux une tristesse conforme à la sienne, et il passait. Que Saint-Preux apparaît donc plus frémissant de douleur, et plus poignant son désespoir! Voyez-le à Meillerie. Le séjour est « triste et horrible », avoue-t-il, mais aussi « il en est plus conforme à l'état de mon âme, et je n'en habiterois pas si patiemment un plus agréable... Dans les violens transports qui m'agitent, je ne saurois demeurer en place; je cours, je monte avec ardeur, je m'élance sur les rochers, je parcours à grands pas tous les environs, et trouve partout dans les objets la même horreur qui règne au-dedans de moi. On n'aperçoit plus de verdure, l'herbe est jaune et flétrie, les arbres sont dépouillés, le séchard (vent du nord-est) et la froide bise entassent la neige et les glaces; et toute la nature est morte à mes yeux, comme l'espérance au fond de mon cœur [1] ».

Un lieu affreux, tourmenté, en proie aux vents et aux frimas, et qui plaît, non malgré cette horreur, mais à cause de cette horreur même! Voilà bien un goût qui dut paraître aux contemporains « bizarre et inconcevable ». C'est qu'on était peu familier encore avec les « sombres plaisirs d'un cœur mélan-

---

[1] *Nouvelle Héloïse.* Partie I, lettre 26.

colique », si peu familier que les termes mêmes manquaient pour caractériser ces sensations nouvelles. Un correspondant de Rousseau lui écrivait, à propos de la fontaine de Vaucluse : « C'est un endroit qui mérite d'être vu par vous, Monsieur, qui aimez tant les beautés du spectacle de la nature : il inspire une *horreur agréable* ([1]). » L'expression est jolie, mais l'assemblage même de ces deux termes présage une extension singulière du concept de beauté. Ce que Jean-Jacques prépare, ce n'est rien moins, en effet, qu'une révolution de l'esthétique. Aux rares occasions où il s'était trouvé en présence des spectacles naturels, le XVII[e] siècle les avait appréciés selon leur conformité à un idéal *a priori*, cet idéal de rectitude, de symétrie, de noblesse qu'il cherchait à réaliser dans ses jardins. En se targuant de goûts plus larges, le XVIII[e] siècle ne sera pas moins exclusif : il ne voudra connaître qu'une nature aimable et souriante, où l'herbe est tendre, les ombrages frais, les ruisseaux jaseurs, et où des bergers d'opéra-comique font paître des moutons enrubannés. Tout autre paysage est « bas » ou laid, et par suite indigne d'arrêter les regards. Mais voici qu'avec Rousseau le point de vue se déplace. Ce qu'il cherche dans le monde extérieur, ce n'est plus la conformité à un idéal abstraitement conçu, c'est, avant tout, la convenance du site à l'état d'âme du spectateur. Cette convenance existe-t-elle, le paysage, quel qu'il soit, charmera ce dernier. Nous voilà loin de l'abbé Batteux qui n'admettait que « l'imitation de la belle nature ([2]) ». C'est, en effet, la nature « laide » au sens classique du mot — c'est-à-dire : inculte, sauvage, « brute », comme dit Buffon — qui rentre dans la littérature par la porte dérobée de l'interprétation psychologique. C'est aussi, par voie indirecte, l'affirmation de la relativité du jugement esthétique et sa conséquence dernière : l'impressionnisme. Mais ces corollaires seront lents

---

([1]) Cité par M. Ducros (*J.-J. Rousseau*, p. 209).

([2]) *Les beaux-arts réduits à un même principe* (1746).

à se formuler explicitement. Le romantisme ne fera guère qu'exagérer jusqu'à l'absurde les droits du laid : aux environs de 1830, sa formule un peu simpliste se résume dans un vers du chœur des sorcières de *Macbeth :*

Le beau, c'est le laid, et le laid, c'est le beau (1).

Rousseau, à coup sûr, ne va pas aussi loin, mais sans lui on n'y fût pas allé, et c'est ce qu'il importe de souligner ici.

Moins sensible dans la confusion des doctrines, l'influence de Jean-Jacques apparaît clairement dans les procédés littéraires des romantiques. Cette relation affirmée par lui entre la nature et l'âme humaine, ils la rendront à la fois plus étroite et plus compliquée. Les nuances de sentiment trop délicates pour pouvoir s'exprimer en termes décolorés et abstraits, ils les rendront visibles par la comparaison de quelque site dont les teintes, en vertu d'un symbolisme ingénieux, s'apparieront à celles d'un état psychologique. De ces transpositions délicates naîtra le « paysage d'âme ». Il aura longue vie dans les romans d'autobiographie morale, si nombreux dans la première moitié du XIXe siècle C'est un des traits qui permet de suivre à la trace l'influence de Rousseau, de Senancour à Fromentin, et même au delà. Car il n'est peut-être pas sans intérêt de noter que c'est, de nos jours, le maître du roman psychologique qui, pour l'avoir relevée dans un de ses « Essais », a fait l'étonnante fortune de la phrase d'Amiel : « Un paysage est un état de l'âme (2) ».

---

(1) Acte I, sc. I : « Fair is foul and foul is fair »

(2) P. Bourget, *Essais de psychologie contemporaine.* Essai sur Amiel. Édition définitive. Paris, Plon, 1901, t. II, p. 283.

La citation complète est celle ci : « Un paysage quelconque est un état de l'âme, et qui lit dans tous deux est émerveillé de retrouver la similitude dans chaque détail. » (*Fragment d'un Journal intime,* t. I, p. 55.)

Cf. Brunetière, *Évolution de la poésie lyrique*, t. II, p. 121.

N'allons pas croire, après cela, que Rousseau n'évoque la nature qu'au milieu de ses crises passionnelles et de ses désespoirs amoureux. A chaque instant, elle apparaît dans son œuvre, source de joies toujours nouvelles et de précieuses consolations. Quand, fugitif et déjà misanthrope, il cherche un asile dans l'île de Saint-Pierre, elle lui est accueillante et lui révèle les charmes de la plus douce des rêveries. Aussi bien le calme est-il propice à la méditation et au recueillement « dans un silence que ne trouble aucun autre bruit que le cri des aigles, le ramage entrecoupé de quelques oiseaux, et le roulement des torrens qui tombent de la montagne [1] ». Ailleurs, la beauté même des sites ou l'imprévu des perspectives y mettait obstacle : « Je voulois rêver, écrivait Saint-Preux, et j'en étois toujours détourné par quelque spectacle inattendu [2] ». Seul à seul avec le calme de la solitude, Jean-Jacques se laisse aller tout entier à un ravissement berceur qu'il décrit avec enthousiasme. C'est une extase, un anéantissement délicieux, car aussi longtemps qu'il dure, « celui qui s'y trouve peut s'appeler heureux, non d'un bonheur imparfait, pauvre et relatif... mais d'un bonheur suffisant, plein et parfait... : on se suffit à soi-même, comme Dieu [3] ». Rares délices dont il énumère les difficiles conditions : « Il faut que le cœur soit en paix, et qu'aucune passion n'en vienne troubler le calme. Il y faut des dispositions de la part de celui qui les éprouve ; il en faut dans le concours des objets environnans. Il n'y faut ni un repos absolu, ni trop d'agitation, mais un mouvement uniforme et modéré qui n'ait ni secousses ni intervalles [4]. » Moyennant quoi le rêveur connaîtra une extase semblable à celle que Rousseau décrit si curieusement :

« Quand le soir approchoit, je descendois des cimes de l'île,

(1) *Rêveries du promeneur solitaire* (Cinquième promenade).

(2) *Nouvelle Héloïse*, Partie I, lettre 23.

(3) *Rêveries du promeneur solitaire* (Cinquième promenade).

(4) *Ibid.*

et j'allois volontiers m'asseoir au bord du lac, sur la grève, dans quelque asile caché; là, le bruit des vagues et l'agitation de l'eau, fixant mes sens et chassant de mon âme toute autre agitation, la plongeoient dans une rêverie délicieuse, où la nuit me surprenoit souvent sans que je m'en fusse aperçu. Le flux et le reflux de cette eau, son bruit continu, mais renflé par intervalles, frappant sans relâche mon oreille et mes yeux, suppléoient aux mouvements internes que la rêverie éteignoit en moi, et suffisoient pour me faire sentir avec plaisir mon existence, sans prendre la peine de penser. »

En forçant quelque peu la portée de ces lignes, on arrive aisément à faire de Jean-Jacques « le successeur des ascètes bouddhistes ». Et on a dénoncé avec insistance « le fol androgyne qui se couche sous l'univers comme pour en subir un immense frôlement [1] ». Que Rousseau soit cela, précise-t-on, « ses expressions mêmes le prouvent ». Voilà justement qui nous met en défiance : n'allons point prendre des métaphores au pied de la lettre. Mais admettons même que cette complaisance à se « jeter tête baissée dans le vaste océan de la nature » soit indicatrice d'une sensibilité exacerbée, morbide, si l'on veut. Avant d'en prendre prétexte pour condamner Jean-Jacques, que de points douteux resteraient à élucider! Car enfin on ne peut exiger de l'artiste que son organisation réalise la lourde santé de quelque solide gars des champs, dont la placidité participe de celle des bœufs qu'il suit tout le jour dans le sillon. Les ressorts de son système nerveux sont infiniment plus déliés, partant plus délicats. Cette manière d'engourdissement au sein des choses ne serait-elle pas, chez Jean-Jacques, comme la rançon de l'hyperesthésie de sa sensibilité? C'est une opinion qu'on pourrait défendre, car on a déjà relevé des rapports singuliers entre l'état d'hypnose et le processus de la création esthé-

---

(1) P. Lasserre, *Le romantisme français*, pp. 49 et 50

tique. Ainsi M. Paul Souriau a étudié, tout au long d'un gros volume, le rôle de la suggestion dans la genèse de l'œuvre d'art [1]. Partout il la retrouve, et surtout dans les formes du lyrisme, qui n'ont d'autre but, à son estime, que de « nous amener à cet état de demi-sommeil lucide éminemment favorable à la contemplation esthétique [2] ». Mais nous ne voulons nous arrêter à discuter ici ni sa thèse ni ses conclusions. Relevons ce seul fait — et il est déjà caractéristique — que pareil livre ait pu être écrit et appuyé de témoignages venus des quatre coins de l'horizon littéraire et artistique. Mais voici qui est plus troublant encore. Un philosophe contemporain n'hésite pas à reconnaître, dans la production de cette sorte d'engourdissement passager, le but propre de tout effort esthétique. « L'objet de l'art, déclare-t-il, est d'endormir les puissances actives ou plutôt résistantes de notre personnalité, et de nous amener à un état de docilité parfaite où nous sympathisons avec le sentiment exprimé. » De là, la nécessité pour l'artiste de recourir à un ensemble de moyens toujours plus ou moins physiques pour nous amener à cet état psychique. « Dans les procédés de l'art, ajoute non moins catégoriquement M. Bergson, on retrouvera, sous une forme atténuée, raffinée et, en quelque sorte, spiritualisée, les procédés par lesquels on obtient ordinairement l'état d'hypnose [3]. »

Toutes ces questions obscures encore, mais ici d'une importance capitale pour asseoir un jugement motivé, on ne se les pose pas un seul instant en faisant le procès de Jean-Jacques. Bien plus, on ne paraît même pas se douter qu'elles puissent être posées. Ceci ne suffit-il pas à découvrir tout ce qu'il y a d'artificiel et de violemment partial dans cette manière brutale

---

(1) P. Souriau, *La suggestion dans l'art*. Paris, Alcan, 1892.

(2) Page 51.

(3) H. Bergson. *Essai sur les données immédiates de la conscience*. Paris, Alcan, 1889, p. 11.

de camper devant la postérité le cas de Jean-Jacques Rousseau comme un rare phénomène de clinique?

Nous préférons, quant à nous, rappeler les paroles de Macaulay : « Les hommes extraordinaires, qui ont accompli quelque chose d'extraordinaire, ont droit à une mesure d'indulgence extraordinaire. » Et le grand critique qui, le premier, appliqua cette phrase à Rousseau, n'était sans doute pas suspect de folle tendresse pour le philosophe de Genève, s'il s'appelait Brunetière (1).

*
* *

L'amour de la nature prend, chez Rousseau, des formes multiples et singulièrement variées, et il y aurait danger à négliger l'une ou l'autre. Ce serait certes en réduire arbitrairement l'intensité et la portée que de n'y voir qu'un penchant au vague apaisant de la rêverie solitaire, ou encore une curiosité passionnée de botaniste misanthrope parcourant les champs « une loupe à la main et son *Systema naturæ* sous le bras (2) ».

Esprit religieux par essence, Jean-Jacques aperçoit distinctement Dieu dans la nature. Elle est le degré par où il s'élève à la conception d'un être suprême, dont les formules et les dogmes lui obscurcissent la notion. Elle est le temple aussi où, dans l'exaltation de l'enthousiasme, il évoque la Providence qui fait « ramper l'insecte et rouler les cieux (3) ». Encore enfant, il gravissait la colline et suivait le chemin des Charmettes à Chambéry pour y faire sa prière du matin, tout en contemplant « avec intérêt et volupté les objets champêtres... les seuls dont l'œil et le cœur ne se lassent jamais ». Et cette prière, il

---

(1) F. Brunetière, *L'évolution de la poésie lyrique en France au XIXe siècle*, t. I, p. 55.

(2) *Rêveries du promeneur solitaire* (Cinquième promenade).

(3) *Nouvelle Héloïse*. Partie III, lettre 18.

nous l'assure, « ne consistoit pas en un vain balbutiement des lèvres, mais dans une sincère élévation de cœur à l'auteur de cette aimable nature dont les beautés étoient sous mes yeux. Je n'ai jamais aimé à prier dans la chambre ; il me semble que les murs et tous ces petits ouvrages des hommes s'interposent entre Dieu et moi. J'aime à le contempler dans ses œuvres tandis que mon cœur s'élève à lui (1) ».

Ainsi le cri d'admiration que lui arrachent les merveilles du monde visible lui est la plus décisive des raisons de croire. Raison si évidente et si claire à ses yeux qu'il lui semble impossible de rester incrédule au milieu de la nature. « Je comprends comment les habitans des villes, qui ne voient que des murs, des rues et des crimes, ont peu de foi ; mais je ne puis comprendre comment des campagnards, et surtout des solitaires, puissent n'en point avoir. Comment leur âme ne s'élève-t-elle pas cent fois le jour avec extase à l'auteur des merveilles qui les frappent (2) ? » Pour confondre les sceptiques, il suffit, croit-il, de leur ouvrir les yeux, et s'il arrive que des doutes l'assaillent, lui aussi, ils ne résistent point à l'éloquence persuasive des sites agrestes et des horizons champêtres. « Voyez cela, répliquait-il un jour à Mme d'Épinay, voyez cela : le lever du soleil, en dissipant la vapeur qui couvre la terre et en m'exposant la scène brillante et merveilleuse de la nature, dissipe en même temps les brouillards de mon esprit. Je retrouve ma foi, mon Dieu, ma croyance en lui ; je l'admire, je l'adore et je me prosterne en sa présence (3). »

Si la nature crie ainsi à toutes les âmes le nom de son auteur, comment se peut-il faire qu'il y ait des incrédules ? Une seule explication est possible pour Rousseau : le sceptique est insensible aux merveilles du monde visible ; ses oreilles prévenues

---

(1) *Confessions*. Partie I, livre 6.

(2) *Confessions*. Partie II, livre 12.

(3) Mme d'Épinay, *Mémoires*, édit. Boiteau, t. I, p. 394.

sont sourdes à l'hymne triomphal que chante l'univers à la louange du Créateur. Ainsi va-t-il du mari de Julie, à en croire celle-ci : « Le spectacle de la nature, si vivant, si animé pour nous, est mort aux yeux de l'infortuné Wolmar, et, dans cette grande harmonie des êtres où tout parle de Dieu d'une voix si douce, il n'aperçoit qu'un silence éternel [1]. » Explication simpliste, peut-être, mais qui indique bien à quel point l'admiration passionnée de la nature est, chez Rousseau, la source toujours vive du sentiment religieux. C'est chez lui une effusion enthousiaste, spontanée et débordante. Rien qui rappelle moins les déductions d'une apologétique froidement raisonnante. Le vicaire savoyard a beau aligner les arguments, c'est d'enthousiasme qu'il parle, et voilà le secret de sa force de persuasion. Du reste, pendant que son disciple l'écoute, il voit la vallée du Pô dessiner à ses yeux, comme en une large fresque, les lignes d'un paysage à la fois délicieux et imposant, qui a bien son éloquence, lui aussi : « Dans l'éloignement, l'immense chaîne des Alpes couronnoit le paysage; les rayons du soleil levant rasoient déjà les plaines, et, projetant sur les champs, par longues ombres, les arbres, les côteaux, les maisons, enrichissoient de mille accidens de lumière le plus beau tableau dont l'œil humain puisse être frappé. On eût dit que la nature étaloit à nos yeux toute sa magnificence pour en offrir le texte à nos entretiens [2]. »

Le prestige du décor venait faciliter singulièrement les voies au vicaire déiste. Aussi bien celui-ci n'était-il pas un apologiste ordinaire. « Je croyois, dit Rousseau, entendre le divin Orphée chanter les premiers hymnes et apprendre aux hommes le culte des dieux. » Pas de « discours savans ni de profonds raisonnemens ». Il ne démontre pas Dieu en alignant des syllogismes : « Je le vois, ou plutôt je le sens », s'écrie-t-il. L'évi-

(1) *Nouvelle Héloïse*. Partie V, lettre 5.

(2) *Émile*. Livre IV.

dence de sa présence éclate irrésistiblement pour lui dans le spectacle de la nature. Même il n'admet pas qu'on tente d'évaluer sa sagesse et d'énumérer ses merveilles : « J'ai lu Nieuwentit, déclare-t-il, avec surprise, et presque avec scandale. Comment cet homme a-t-il pu vouloir faire un livre des merveilles de la nature qui montrent la sagesse de son Créateur? Son livre seroit aussi gros que le monde qu'il n'auroit pas épuisé son sujet ; et sitôt qu'on veut entrer dans les détails, la plus grande merveille échappe, qui est l'harmonie et l'accord du tout ». Rappelons qu'un autre écrivain, quelque quarante ans plus tard, lira à son tour Nieuwentijt, mais loin d'être surpris ou scandalisé des démonstrations du médecin hollandais, il se plaira à en mettre quelques-unes en belle prose poétique pleine de nombre et d'images. Mais qu'eût pensé Rousseau du *Génie du Christianisme?* Même abstraction faite des dissentiments dogmatiques, il est permis de croire qu'il n'y eût guère applaudi. Et ceci signale la différence essentielle entre ces deux esprits : l'un peu religieux de nature, attiré au christianisme par les éléments de beauté qu'il découvre dans les rites, rejoint le chemin de la croyance par le sentier de l'esthétique; l'autre, au contraire, ayant au plus haut degré le sens du divin, aperçoit sans peine le Créateur dans la nature, le sent présent dans les moindres actions de l'homme et surtout dans les splendeurs du monde qui l'entoure. Pour lui déjà, Dieu « est éperdument ». (V. Hugo.) Partout il est visible, partout il se révèle. C'est pourquoi la philosophie de la *Profession de foi* est, comme le remarquait Brunetière, une philosophie de la Providence. C'est pourquoi aussi, dans la ferveur de son enthousiasme, Rousseau célèbre l'Être-Suprême avec une chaleur d'accent et une sincérité dont il n'était pas d'exemple peut-être depuis les temps du psaume *Cœli enarrant*.

*
* *

Il resterait à dire un mot des procédés descriptifs de Rousseau

paysagiste. Ses sites sont rarement des tableaux achevés; des esquisses plutôt, mais des esquisses de maître, où quelques coups de crayon suffisent à suggérer un ensemble admirable et complexe. Peu de couleurs. On a pu avancer, sans trop de hardiesse, que les paysages de la *Nouvelle Héloïse* étaient « monochromes ». De fait, le vert du feuillage est souvent seul indiqué. Plus rarement le contraste un peu heurté de deux teintes bien accusées a frappé l'œil de l'écrivain qui les rend d'un pinceau discret. Nous voyons les contrevents *verts* se détacher sur la façade *blanche* de la petite maison de ses rêves; l' « *or* des genêts » trancher sur la « *pourpre* des bruyères »; ou encore le soleil couchant teinter de *rose* les cimes *blanches* des Alpes et laisser sa trace au ciel dans des vapeurs *rouges* réfléchies par les eaux. Surtout, il est attentif aux jeux de lumière dont le scintillement semble fasciner son regard, et Saint-Preux, dans sa promenade nocturne sur le Léman, note le « scintillement argenté » dont l'eau brille autour de lui. Rousseau parfois trouve ainsi, comme d'instinct, l'expression pittoresque; il ne la cherche point avec effort. Le plus souvent même, il se contente de l'indication plus vague de l'impression. Chez lui, un bocage est simplement « délicieux », un site « riant et champêtre ». Et ce qu'il y a de merveilleux, c'est que l'imprécision même de ces épithètes désuètes et usées n'empêchera pas bien des passages de donner l'intuition saisissante de la « chose vue ».

C'est que, d'abord, ces paysages, même sommairement esquissés, sont toujours nettement situés. C'est Vevey, avec, à l'horizon, le « Jura majestueux »; c'est Clarens, c'est Chambéry; ce sont les gorges de la route des Échelles ou les bords du lac de Bienne. Nul de ses sites qui n'ait son nom, et rien ne persuade mieux de leur parfaite réalité. Nous n'en sommes plus au décor imprécis et banal, cadre obligé de toutes les fadeurs bucoliques.

Essayez maintenant de détacher les paysages du récit. Dans la plupart des cas, vous n'y parviendrez point. Il n'est guère

possible de lire Rousseau comme les gens pressés lisent Balzac : en sautant les descriptions. C'est qu'elles ne sont pas là simple ornement, surajouté à la narration : au contraire, elles font corps avec elle, et si on la retranche, il restera bien des traits descriptifs, mais dépouillés de leur signification et de leur portée. Jean-Jacques ne décrit pas, en effet, par virtuosité. Son esprit, qui répugne à l'abstraction psychologique, ne saisit la vie que sous des aspects concrets, suggérés, la plupart du temps, par ses propres souvenirs. Il voit l'homme, comme on l'a dit, par le dehors, et il nous force à le voir comme lui. Aussi action et milieu sont si intimement liés dans son œuvre que l'une ne peut se concevoir sans l'autre.

Mais surtout le charme inexprimable de ces tableaux de la nature est dans l'intensité de vie qui s'en dégage. On les sent tracés avec une émotion profonde et, après plus d'un siècle, cette émotion reste communicative. Les jours heureux et paisibles passés dans la demeure patriarcale du pasteur Lambercier, les fraîches délices des Charmettes, où fleurissait la pervenche, les joies printanières de l'Ermitage, avec ses rossignols, ses ruisseaux et ses grands bois, tout ce passé parfumé de senteurs agrestes revit dans les pages inimitables des *Confessions*. C'est qu'ils sont indiciblement chers à Rousseau, ces aspects familiers à son enfance, à sa jeunesse, ou à ses rares heures de félicité reposante et sans amertume. A l'idée seule qu'il lui faudrait renoncer à les revoir jamais, c'était en lui comme un déchirement :

« O lac sur les bords duquel j'ai passé les douces heures de mon enfance ! Charmant paysage où j'ai vu pour la première fois le majestueux et touchant lever du soleil ; où j'ai senti les premières émotions du cœur, les premiers élans du génie devenu depuis trop impérieux et trop célèbre ; hélas ! je ne vous verrai plus ! Ces clochers qui s'élèvent au milieu des chênes et des sapins, ces troupeaux bêlans, ces ateliers, ces fabriques, bizarrement épars sur des torrens, dans des précipices, au haut des rochers ; ces arbres vénérables, ces sources, ces prai-

ries, ces montagnes qui m'ont vu naître, elles ne me reverront plus [1]. »

Page émouvante, où éclate l'absolue sincérité du sentiment qui l'attachait à ces paysages évocateurs de tendres souvenirs. Car s'il est arrivé, depuis, que la nature a été peinte avec plus de détail, plus de couleur, plus de réalisme incisif, jamais peut-être elle n'a été tant aimée.

---

(1) *Lettre* du 27 mai 1775 à M. le prince de Beloselski.

CHAPITRE II.

La poésie descriptive et la querelle des Jardins.

I. De la poésie descriptive et du genre d'intérêt qu'elle peut encore présenter. — II. Les modèles : Virgile et Thomson. — Les initiateurs : Delille et *les Jardins;* Saint-Lambert et *les Saisons*. — III. L'apogée du genre descriptif. — IV. La querelle des jardins : jardins français, jardins anglais, jardins chinois. — V. Poésie des ruines et poésie des tombeaux. — VI. Le déclin de la poésie descriptive.

A ne s'en rapporter qu'aux titres des œuvres littéraires parues en France de 1760 à 1820, on pourrait croire que, durant cette longue période, le sentiment de la nature trouve son expression dans une étonnante efflorescence poétique. Ce ne sont que « Saisons » et que « Jardins », et sur ces thèmes-là, des poètereaux, surgissant de partout, essaient d'innombrables variations. Jamais, semble-t-il, les écrivains ne se sont autant préoccupés de la nature. Les uns en font, après Lucrèce, le sujet de vastes poèmes à ambitions philosophiques ; plus modestes, d'autres se contentent de célébrer les *Fleurs* ou les *Oiseaux de la Ferme* ou le *Potager*. Mais, dans ses aspects les plus imposants ou les plus humbles, c'est toujours le monde visible qu'ils entreprennent de chanter.

On sait, par malheur, ce que vaut toute cette littérature, et l'erreur serait plaisante d'y chercher quelque sincérité d'inspiration, quelque vérité d'expression saisissante ou suggestive. A relire aujourd'hui ce lourd amas de poèmes dont le temps a jauni les pages, on se convainc aisément qu'il n'est rien de plus froid, de plus vide, de plus artificiel — ni aussi de plus mortellement ennuyeux.

Le phénomène n'en est que plus curieux, qui prolonge pendant près de soixante ans la vie anguissante d'un genre que son

défaut absolu de sincérité paraissait vouer à une mort précoce. Puis, si la poésie descriptive n'est pas parvenue, dans ce laps de temps, à doter les lettres françaises, je ne dirai pas d'une œuvre de talent, mais simplement d'une œuvre lisible, elle ne laisse pas cependant d'avoir exercé une certaine influence sur l'orientation du goût public. En associant sans cesse le nom de la nature à leurs élucubrations, les descriptifs ont contribué à détourner des choses champêtres. On s'est accoutumé à ne plus voir la campagne qu'à travers leur sentimentalisme larmoyant ou leur fadeur énervante, et cela pouvait suffire à ruiner pour une génération le goût des spectacles naturels. Longtemps après eux, les écrivains qui se hasarderont dans la description sentiront peser sur leurs épaules la lourde charge des *Œuvres poétiques* de Delille et de son école. A certaine date, l'abbé Virgile sera un ancêtre gênant, que personne ne voudra avouer. Au fort de la bataille romantique, l'un des camps en fera le type achevé du poète classique et l'autre dénoncera en lui le père putatif des novateurs. Égales préventions!

Cette influence réelle mais, si l'on peut dire, toute « négative », il convient de l'évaluer ici. La littérature descriptive a, par suite, droit à une place dans notre exposé. Dans les pages précédentes, nous avons assisté à la naissance du sentiment de la nature dans la littérature française. Les descriptifs nous réservent d'autres spectacles. Ils vont nous montrer ce sentiment, à peine parvenu à s'exprimer, se déformant dans la masse compacte de leurs alexandrins alignés en bataille. Suivre le détail de cette « régression » présentera peut-être un certain intérêt. Ce sera, en tout cas, la raison — et l'excuse — de cette manière d'étude de tératologie littéraire.

*
* *

Deux noms servirent, au début, à la fois de garants et de modèles aux initiateurs de la poésie descriptive en France. Le premier est celui de Virgile, le Virgile des *Géorgiques*, dont les

hexamètres du P. Vanière avaient déjà tenté de faire revivre la manière, à l'époque où on lisait encore les vers latins [1]. Le second est celui de l'Anglais Thomson. Poète de talent, l'auteur des *Saisons* avait vu, senti et rendu la nature avec une fidélité remarquable. Ses descriptions, pleines d'une sympathie sincère, paraissaient aux contemporains infiniment plus vibrantes et colorées qu'à nos yeux prévenus et blasés. Le monde des choses visibles se peignait dans ses vers avec un pittoresque et un relief d'autant plus saisissants que les personnages des épisodes restaient les fades bergers de l'idylle ou le « vertueux laboureur » dont le sentimentalisme à la mode devait conserver précieusement le type stylisé [2]. Dès 1759, Mme Bontems avait donné une traduction de son poème. Elle avait fait relativement peu de bruit. Les recueils y avaient consacré des notices assez brèves, où perce un étonnement qui n'est pas de l'admiration, et Grimm, dans quelques lignes passablement dédaigneuses de ton, s'était plaint de ce que le poème devînt « monotome et fatigant » à force d'être « riche et fleuri [3] ».

L'heure n'était pas encore venue pour les descriptifs ; il s'en fallait même de quelque dix ans. Pour trouver le genre en possession d'une réputation et d'une vogue qui, dès lors, vont grandissant, il nous faut, en effet, attendre 1769. Cette année-là apporta, sinon une ample moisson de poèmes, du moins les deux œuvres qui allaient fixer le genre et servir de modèles à toute la génération suivante. L'une portait le nom de certain abbé Delille, encore à peu près inconnu et à qui elle allait assurer du coup une brillante renommée et une fortune rapide,

---

(1) *Prædium rusticum*. Paris, 1707 et 1730.

(2) Voir le beau livre de M. Léon Morel : *James Thomson, sa vie et ses œuvres*. Paris, 1895.

(3) *Correspondance littéraire*, 15 juin 1760. Sur la vogue de Thomson en France, voir Villemain, *Tableau de la littérature au XVIIIe siècle*, leçon XXV, et, *contra*, J. Texte, *ouvrage cité*, pp. 356 sqq.

et c'était, comme on sait, sa version des *Géorgiques*. L'autre était la traduction — ou mieux la réfection — des *Saisons*, dont Saint-Lambert s'avouait l'auteur. Grand fut le succès de ces deux œuvres. La critique se trouva presque unanime à les accueillir avec enthousiasme. Clément eut beau présenter de sévères observations, on ne le suivit guère. « Le serpent de Dijon s'est cassé les dents à force de mordre les deux meilleures limes que nous ayons », constatait Voltaire. Et lui-même vengeait bien les deux auteurs des dédains de l'acrimonieux critique, puisqu'il n'hésitait pas à proclamer leurs œuvres « les deux meilleurs poèmes qui aient honoré la France après l'*Art poétique* (1) ».

Mais y avait-il, dans ces deux ouvrages, quelque trace d'un amour réel de la nature? Et, d'abord, quel était le dessein de leurs auteurs? Voulaient-ils ramener leur temps vers des spectacles et des joies dont le goût paraît lui avoir été singulièrement étranger? Nullement. Le *Discours préliminaire* que Delille écrivait pour ses *Géorgiques* révélait tout le plan du sage abbé. Il commençait par remarquer que jamais moment n'avait été plus favorable à un poème sur l'agriculture. « Cette matière est devenue l'objet d'une foule de livres, de recherches et d'expériences. Dans toutes les parties du royaume, je vois s'élever des sociétés d'agriculture. On a imaginé de nouvelles façons de labourer et de semer. Plusieurs citoyens ont eu la générosité de sacrifier des arpens de terre et des années de récolte à des essais sur l'économie rurale... La mode a disputé à la philosophie l'honneur d'ennoblir ce que le luxe et l'orgueil avaient longtemps avili, et la théorie de cet art occupe presque autant de têtes dans les villes que la pratique exerce de bras dans les campagnes. » Il disait vrai : on était alors en pleine période d'*agromanie*. Le héros du jour était Triptolème, et Voltaire lui rendait son culte en cultivant son domaine de Ferney. Déjà

(1) *Lettre à l'Académie.* 772.

Galiani roulait dans sa tête son fameux *Dialogue sur le commerce des blés*, qui devait paraître l'année suivante, dûment corrigé par Diderot. Delille voulait, lui aussi, contribuer à ce mouvement de philanthropie qui tournait l'attention des grands vers les occupations champêtres; et il traduisit Virgile. Car il importe de noter qu'il écrivait dans un but d'utilité pratique : il ne doutait pas que ses *Géorgiques* ne devinssent, pour l'agriculteur, le plus exact et le plus précieux des vade-mecum. Est-il rien qui peigne mieux son ignorance naïve de la campagne et de ses travaux? Le bon sens aigu de Voltaire se rebellait contre pareille idée et il protestait « qu'il se croirait même en conscience obligé de faire restitution aux paysans de ses villages, s'il les invitait à cultiver la terre en Suisse comme on la cultivait près de Mantoue [1] ».

Moins naïf que son émule, et plus ambitieux peut-être, Saint-Lambert ne se méprenait point jusqu'à écrire pour le véritable « agriculteur ». Et même il se souciait peu d'être lu par lui. Poète-philosophe, il s'adressait à un autre public. Voltaire le louait « d'avoir moins parlé aux simples cultivateurs qu'aux seigneurs des terres qui vivent dans leur domaine [2] ». C'est que son but était moral et non didactique. Il voulait inspirer à la fois l'amour de la campagne et l'humanité pour ceux qui la cultivent. Comment n'aimerait-on pas les champs? Ne sont-ils pas le séjour privilégié des âmes innocentes et tranquilles? Ne donnent-ils pas la félicité à ces cœurs purs qui, loin des préjugés de l'orgueil et de la dépravation des mœurs, passent leurs jours à exercer en paix ce que l'emphase du siècle appelait « le premier et le plus utile des arts »? Voilà surtout ce que Saint-Lambert voyait dans la campagne. Sans doute, il feignait, devant ses aspects pittoresques, un enthousiasme débordant. Ne fallait-il pas, bon gré mal gré, reproduire quel-

---

(1) *Lettre* à M. Rosset (22 avril 1774).

(2) *Lettre* à M. Dupont (7 juin 1769).

que chose des longues descriptions de son modèle? Nous aurons à dire à quel point il le trahit, et comment son inintelligence gâte les tableaux délicats du coloriste écossais. Constatons seulement ici que le côté sentimental a toutes les préférences du traducteur. Il y avait déjà, dans l'œuvre de Thomson, plus d'un passage infecté de sensiblerie ; ce sont ceux-là que Saint-Lambert reprit en en renforçant les traits. Dans l'économie du poème anglais, cette tendance, visible surtout dans les épisodes, n'était guère qu'une concession au goût du temps ; l'imitateur fit si bien que l'œuvre française fut, d'un bout à l'autre, imprégnée d'un humanitarisme fatigant et creux. Rien de plus curieux, par exemple, que l'étrange transformation imposée à l'épisode de Damon et Musidora. Dans Thomson, c'était un tableau inspiré de Spenser, un peu païen et voluptueux peut-être, mais où ne perçait, à coup sûr, aucune intention philosophico-moralisante. Saint-Lambert changea tout cela. Ce ne fut plus la simple histoire, joliment racontée, d'une bergère surprise au bain par son berger indiscret. Au lieu d'un amant, nous en eûmes deux : Lucas, un vrai berger, et Damon, un jeune seigneur libertin

Comblé dans les cités des faveurs de l'amour.

Et voilà une rivalité qui tourne au conflit « social ». Ce n'est pas tout : on voit intervenir la foule des vertueux villageois, et le non moins vertueux « ministre sacré » de la paroisse. La scène du bain devient un guet-apens prémédité par Damon, qui n'épargne Lise que touché par ses larmes et ses prières et

Quoiqu'infecté des mœurs d'un siècle corrompu.

Tout finit bien : Damon marie Lucas à sa bergère et fait les frais de la noce. Et tout le monde pleure, et tout le monde est heureux, et tout le monde bénit le bienfaiteur, et le lecteur « sensible », doucement remué, devait lui aussi pleurer, être

heureux et bénir M. de Saint-Lambert qui lui ménageait de si délicieuses émotions [1].

Qui n'aperçoit, dans la trame du récit, le fil grossier de l'intention moralisatrice et prédicante, qui avait déjà produit « Le droit du Seigneur »? Voltaire reconnut son sang, et il n'hésita pas à placer le copiste bien au-dessus du modèle. Thomson se bornait à peindre; plus philosophe, Saint-Lambert enseigne aux grands à « enrichir leurs vassaux, encourager leurs mariages et être heureux du bonheur d'autrui, loin des insolentes rapacités des oppresseurs ». Et même il « s'élève contre ces oppresseurs avec une liberté et un courage respectables [2] ». Voilà sans doute la raison profonde d'une prédilection qui faisait écrire Voltaire, et fort sérieusement, à l'emphatique et sec traducteur : « Pourquoi citez-vous Thomson? C'est le Titien qui loue un peintre flamand [3]. » Aussi bien pouvait-on prévoir à Ferney qu'un temps viendrait qui préférerait, à la richesse un peu froide du grand Vénitien, le réalisme pittoresque et minutieux des petits maîtres des Flandres?

Préoccupations d'utilité didactique, soucis de prédication humanitaire et philosophique, tout cela entrait pour beaucoup,

---

(1) Voir, pour plus de détails, L. Morel, *Op. cit.*, pp. 376-381.

(2) *Lettre* citée à M. Dupont.

(3) *Lettre* du 7 mars 1769. — Les appréciations élogieuses de Saint-Lambert sont fort nombreuses dans l'œuvre de Voltaire. Outre les raisons de vanité — il était fort loué dans le poème — et de prosélytisme philosophique, le patriarche de Ferney avait encore, pour l'exalter, ce que Sainte-Beuve appelle des « motifs de revanche délicate ». (Voir *Causeries du lundi*, t. XI, p. 105.) On lit notamment : « L'ouvrage de M. de Saint-Lambert me paraît, à divers égards, fort au-dessus du siècle où nous sommes. Il y a de l'imagination dans l'expression, du tour, de l'harmonie, des portraits attendrissans et de la hauteur dans la façon de penser. » (*Lettre* à M. de la Harpe, du 10 mars 1769.) Et encore : « Il faut que je fasse tout ce que Saint-Lambert a si bien décrit... *Les Saisons* de Saint-Lambert m'ont rendu la campagne encore plus précieuse. » (*Lettre* à Mme du Deffand, de mars 1769.) — Cf. aussi l'*Épître à Boileau* et l'*Épître dédicatoire de la tragédie de Don Pèdre*.

sans doute, dans le dessein des poètes descriptifs. Mais il y eut aussi chez eux des ambitions plus strictement littéraires. Un fait les avait frappés : l'indéniable décadence en France de tout genre de poésie autre que le genre dramatique. Une place était à prendre à côté de la tragédie et de la comédie : à les en croire, le poème descriptif devait l'occuper et enrichir une littérature qui, sans cela, risquait fort de devenir exclusivement « prosaïque ». Delille convenait que ses *Georgiques* ne présentaient pas l'intérêt d'un poème dramatique. « Mais, ajoutait-il, serait-il raisonnable de l'exiger? Qu'il me soit permis de remarquer ici que le goût exclusif de nos auteurs pour ce genre leur inspire un dédain injuste pour les autres; et c'est un véritable malheur pour notre littérature. Les Anglais, plus sensés que nous, encouragent tous les genres de poésie; aussi ont-ils des poèmes agréables sur toutes sortes de sujets, et une littérature infiniment plus variée que la nôtre [1]. » Son entreprise ne pouvait manquer de donner plus de « richesse » et de « force » à une langue restée timide et indigente; la nature allait lui ouvrir un monde nouveau dont elle pourrait « rapporter des richesses sans nombre ». On sait ce qu'il advint : elle en rapporta la périphrase. La pauvreté que déplorait Delille n'en était pas moins réelle : mais, loin de remédier au mal, il l'aggrava. D'autres écrivains avaient signalé déjà l'indigence du vocabulaire. Voltaire, dans son *Discours de réception* (1746), avait élevé des plaintes fort semblables et s'était demandé si des *Géorgiques* françaises étaient possibles [2]. Au moment même où, par son panégyrique des

(1) *Géorgiques*. Discours préliminaire.

(2) « Comment pourrions-nous aujourd'hui imiter l'auteur des *Géorgiques*, qui nomme sans détour tous les instruments de l'agriculture? A peine les connaissons-nous, et notre mollesse orgueilleuse, dans le sein du repos et du luxe de nos villes, attache malheureusement une idée basse à ces travaux champêtres et au détail de ces arts utiles... Si nos bons poètes avaient su exprimer heureusement les petites choses, notre langue ajouterait aujourd'hui ce mérite, qui est très grand, à l'avan-

Saisons, il semblait démentir son scepticisme d'antan, Diderot reprenait la question : La langue française est-elle capable de se plier au détail de l'économie rustique? « J'ai peine à le croire » déclarait-il. Et il s'en expliquait : « Nous n'avons jamais été un peuple purement agricole; notre idiome usuel n'a point été champêtre. » L'agriculture a bien sa langue technique, mais elle ne se parle pas hors des villages, et, par suite : « un poème où toutes ces expressions rustiques seraient employées aurait souvent le défaut de manquer d'harmonie, d'élégance et de dignité [1] ».

N'insistons pas. Nous n'avons pas, au surplus, à suivre ici les destinées de cette tentative d'enrichissement de la langue littéraire, et nous savons comment elle aboutit au plus lamentable échec. Mais il importait de souligner tout ce qu'il y avait d'artificiel et de voulu dans cette éclosion soudaine de poésie descriptive qui pourrait à distance, faire illusion. Rien de moins spontané : toute cette froide littérature ne répondait à aucun besoin de la sensibilité ou de l'imagination. Au contraire, elle ne s'expliquait et, aux yeux mêmes des contemporains, ne se justifiait que par le triple dessein utilitaire de ses auteurs responsables. Les « agromanes » durent être charmés par des ouvrages qui, tels les *Géorgiques*, devaient leur fournir, en alexandrins solennels et ingénieux, les règles pratiques de l'agriculture. Les philosophes se plurent à retrouver dans les *Saisons*, parmi un fatras de déclamations philanthropiques et d'éloges pompeux de la vertu champêtre, comme les échos d'idées et de conceptions qui leur étaient chères. Et, en tout cas, les gens de lettres durent

---

tage d'être devenue la première langue du monde pour les choses de la conversation et pour l'expression du sentiment. Le langage du cœur et le style du théâtre ont entièrement prévalu. Ils ont enrichi la langue française, mais ils en ont resserré les agréments dans des bornes un peu trop étroites. » (*OEuvres*, édit. Garnier, t. XXIII, p. 208.)

(1) *Observations sur les Saisons*, dans la *Correspondance littéraire* de Grimm. Février 1769.

suivre avec quelque intérêt une innovation qui s'annonçait réformatrice du vocabulaire poétique et introductrice de genres nouveaux.

C'est ce qui explique le nombre relativement élevé de ces œuvres de longue haleine qui se succédèrent en quelques années. Aussi bien l'élan était donné, et le troupeau des imitateurs pouvait venir. Ils ne manquèrent pas. Les poèmes d'un Rosset ou d'un Bernis sont par trop insignifiants pour qu'on les réveille d'un oubli mérité. Les *Mois* (1779) firent plus de bruit. Roucher y suivait scrupuleusement la recette donnée par les maîtres. On retrouvait dans ses vers la fadeur élégante et même la pointe de polissonnerie que requérait le goût du temps. On pouvait même y relever l'allusion obligée à la question du commerce des blés, sous la forme d'une apostrophe à Turgot [1]. Lui aussi avait pillé Thomson et devait bien en convenir [2]. Lui aussi sacrifiait à l'esprit philosophique, et les horreurs de la Sainte-Barthélemy étaient évoquées dans une longue tirade à l'Ombre de la France calquée — qu'en eût dit Racine? — sur le songe d'Athalie [3]. Tout cela faisait une œuvre emphatique et froide d'écolier laborieux, « le plus beau naufrage littéraire du siècle » devait dire Rivarol. Après l'avoir lu patiemment, il faut bien souscrire au jugement sévère de Buffon. « Je ne suis pas poète, écrivait-il à Mme Necker, mais j'aime la belle poésie; j'habite la campagne, j'aime les jardins, je connais les saisons et j'ai vécu bien des mois; j'ai donc voulu lire quelques chants

(1) Chant I.

(2) « J'ai souvent emprunté des *Saisons* de Tompson (*sic*) des images, des vers et même des tableaux entiers sans en avoir averti dans les *Remarques*. Je croyais cet aveu inutile, parce que, la traduction du poète anglais étant dans les mains de tout le monde, il n'était pas vraisemblable qu'on me supposât l'intention de déguiser mes emprunts. Cependant, comme il est prudent de prévenir quelquefois les inculpations, mêmes les plus gratuites, j'avoue que j'ai pris dans Tompson tout ce que j'ai cru y voir à ma bienséance. » (Chant X, *Remarques*.)

(3) Chant VI.

de ces poèmes si vantés des *Saisons*, des *Mois* et des *Jardins*. Hé bien, ma discrète amie, ils m'ont ennuyé, même déplu jusqu'au dégoût, et j'ai dit dans ma mauvaise humeur : Saint-Lambert au Parnasse n'est qu'une froide grenouille, Delille un hanneton et Roucher un oiseau de nuit [1]. »

Rien cependant n'était capable d'arrêter la fureur descriptive, et les disciples se précipitaient en foule sur les pas des maîtres. Ils les suivaient fort docilement, d'ailleurs, et rien ne ressemble plus à un poème descriptif qu'un autre poème descriptif. A peine peut-on relever de l'un à l'autre, outre le plus ou moins de virtuosité dans le maniement de l'alexandrin, quelques nuances ou quelques pensées nouvelles. L'influence de Gessner, par exemple, ne fut pas sans laisser quelques traces dans cette poésie. Les paysanneries étaient à la mode, mais les bergers atrocement fades dont Fontenelle avait fixé le type ne répondaient plus au goût public. On avait beau ignorer presque tout de la vie réelle des champs, ces vagues personnages d'églogues étaient d'une fausseté par trop criante. A la place de leur amabilité raffinée, on eût voulu, malgré tout, un peu plus de naïveté. Par dégoût de Fontenelle, Diderot en était revenu à Théocrite : « J'aime mieux Virgile que Fontenelle, écrivait-il, et je préférerais volontiers Théocrite à tous les deux ; s'il n'a pas l'élégance de l'un, il est plus vrai et bien loin de l'afféterie de l'autre [2]. » Mais c'est en Gessner que la plupart trouvaient la satisfaction de leurs aspirations champêtres. Il est vrai qu'il était traduit par d'habiles gens qui n'avaient point ménagé les

(1) *Correspondance inédite*, publiée par H. Nadault de Buffon, t. II, p. 139.

(2) *Pensées détachées*. (OEUVRES, édit. Assézat, t. XII, p. 75.) — Dans son *Salon de 1765*, il disait à propos des *Pastorales* de Boucher : « Ce sont quatre petites églogues à la Fontenelle. Peut-être les mœurs de Théocrite ou celles de Daphnis et Chloé, plus simples, plus naïves, m'auraient intéressé davantage. Tout ce que font ces bergers-ci, les miens l'auraient fait ; mais le moment d'auparavant ils ne s'en seraient pas doutés, au lieu que ceux-ci savaient d'avance ce qui leur arriverait; et cela me déplaît... »

adroites retouches pour l'adapter au goût régnant. C'est ainsi que l'honnête libraire de Zurich et ses vertueux bergers répandirent en France la sentimentalité niaise qui fleurit mieux qu'ailleurs dans la serre chaude de la poésie descriptive. Au frontispice des *Eglogues*, un traducteur mettait le portrait du poète suisse avec ce quatrain qui exprimait bien le sentiment général :

Des bois mystérieux, des vallons solitaires,
Il nous fait envier le paisible Bonheur,
D'une grâce naïve embellit ses Bergères
Et prête à ses Bergers les vertus de son cœur.

C'est de lui surtout qu'on apprenait l'art de mêler à doses égales le pittoresque et le sentiment [1]. De là, à côté de tableaux de la nature, des épisodes attendrissants. Il n'y a guère de poème qui n'ait sa tirade sur le capitaine Cook, que l'on n'attendait pas en cette affaire. Peu s'en fallut que l'éloge funèbre du brave marin ne devînt partie obligée du poème descriptif, comme un songe dans la tragédie ou une tempête dans l'épopée, selon la formule du P. Le Bossu.

*
* *

Virgile, Thomson, Gessner, telles sont les sources où le XVIIIe siècle à son déclin va puiser ses peintures du monde sensible. Quant à aller rafraîchir sa vision et retremper son talent au sein de la nature même, jamais idée aussi saugrenue ne vint à l'esprit d'aucun poète de l'époque. « Plus nos poètes s'éloignent de la nature, plus ils s'obstinent à la chanter », remarquait finement Grimm [2]. Si faux et artificiel que fût le genre, si dénués de véritable inspiration que se montrassent les écrivains, la poésie descriptive survécut à la Révolution. Aux plus sombres jours de la Terreur, elle continua à jouir de la

---

(1) Voir sur *Gessner en France* la belle étude de M. Baldensperger (REVUE D'HISTOIRE LITTÉRAIRE DE LA FRANCE, 1903, pp. 445 sqq.)

(2) *Correspondance littéraire*, édit. Tourneux, t. XII, p. 191.

vogue. Ces œuvres n'étaient-elles pas toutes plus ou moins teintées de philosophisme sentimental ou de facile philanthropie? Mme Roland n'était-elle pas lectrice enthousiaste de Thomson? Dans les sanglantes tempêtes de la politique, le fade idéal de vertu et de bonheur champêtres était comme un à-part-soi de rêve doré où l'on se réfugiait pour oublier la réalité. A Trianon même, on ne fit pas autant d'idylles et d'églogues, où les aimables bergers chantent la paix des champs et les joies pures d'un cœur vertueux. Au lieu de les soumettre à l'approbation souriante de Marie-Antoinette, on les dédiait à la Nation, et tout était dit. Delille cependant continuait, dans les loisirs de l'émigration, sa laborieuse production poétique, et même avant de rentrer en France, il publiait l'*Homme des champs* (1800). Mais cette fois, il avait définitivement fait école : toute une pléiade de disciples suivait à la trace le glorieux abbé; ils s'appelaient Chènedollé, Fontanes, Castel, Michaud, Esménard, Campenon, pour ne citer que les plus connus.

Du Directoire à la fin de l'Empire, il n'y eut guère d'année qui n'apportât son grand poème descriptif [1]. Dans l'effrayante

---

[1] En voici une liste incomplète, mais déjà suggestive :

1796. François de Neufchateau, *Les Vosges.*
Murville. *Les Saisons sous la zone tempérée.*
1797. Castel, *Les plantes.*
1798. Boisjolin, *La forêt de Windsor.* (Trad. de Pope.)
1800. Delille, *L'homme des champs.*
1802. Lalanne, *Le potager.*
1803. Michaud, *Le printemps d'un proscrit.*
Duault, *Les Saisons.*
1804. Lalanne, *Les oiseaux de la ferme.*
1805. Castel, *La forêt de Fontainebleau.*
Esménard, *La navigation.* (En huit chants; refait l'année suivante en six chants.)
1806. M.-J. Chénier, *La promenade.*
1808. De Houdan-Deslandes, *La nature sauvage et pittoresque.*
1809. Campenon, *La maison des champs.*
Delille, *Les trois règnes.*

disette poétique qui signale tout le premier Empire, ces rimeurs ennuyeux régnèrent sans conteste, et Delille fut roi à tous. Sa mort fut un deuil national, et il n'y eut pas d'honneur que l'on ne rendît à celui qui était, en 1813, la seule gloire poétique de la France. A vrai dire il mourait à temps, car le genre dont il avait donné à la fois les modèles et les préceptes paraissait en plein épuisement. Jusque-là, on avait bien, il est vrai, lancé contre les descriptifs quelques épigrammes, mais c'était une manie de l'époque : jamais on n'en fit plus qu'au temps des pseudo-classiques, et Fayolle n'eut pas de peine à en recueillir une ample moisson pour son *Acanthologie* (1). Aussi ne faut-il pas s'exagérer l'importance critique de ces bons mots qui veulent être méchants et réussissent parfois à être mordants : on riait de la pointe acérée que recélait le dernier vers du distique ou du quatrain, mais on n'en admirait pas moins l'auteur ainsi malmené. C'étaient jeux de rimeurs. Aussi les descriptifs ne pouvaient-ils être épargnés. Lemierre leur avait déjà dit leur fait dans des vers plus vrais peut-être que lui-même ne le pensait :

Ennuyeux formés par Virgile
Qui nous excédez constamment,
De grâce, Messieurs, un moment
Laissez la nature tranquille.

Delille, comme bien on pense, avait été le plus visé, et M.-J. Chénier n'avait pas trop mal saisi le défaut capital de toute son œuvre :

L'habile arrangeur de palette
N'a vu, pour son petit tableau,
Les champs qu'à travers sa lorgnette
Et par les vitres du château.

Mais d'autres symptômes apparaissaient bien plus signifi-

---

(1) FAYOLLE, *Acanthologie ou Recueil d'épigrammes*. Paris, 1817.

catifs. Les critiques eux-mêmes commençaient à comprendre que le genre était fort usé, usé jusqu'à la corde, et leurs craintes perçaient jusque dans leurs compliments. Dès 1800, Dussault écrivait à propos de l'*Homme des champs :* « A la vérité, sans parler des anciens, Thompson et Saint-Lambert n'ont presque rien laissé à faire en ce genre; ils ont peint la nature dans ce qu'elle a de plus grand, de plus sublime, de plus gracieux... Il est étonnant qu'après ces écrivains, *qui ont épuisé la matière,* M. Delille ait trouvé moyen d'en tirer encore des détails si riches [1]. » Et celui qui parlait ainsi était le grand maître de la critique impériale, celui-là même qui devait plus tard sonner le premier la charge contre le romantisme naissant. On comprend, après cela, que M.-J. Chénier n'hésita pas à proclamer la faillite du genre :

Que le Pinde français laisse à la Germanie
Du genre descriptif l'insipide manie [2].

C'était là le premier reproche : le genre n'était pas français. Notons pourtant que la Germanie de Chénier était un pays idéal qui comprenait non seulement la Suisse et Gessner, mais l'Angleterre et Thomson. A ce dernier, le critique ne refusait pas quelque mérite : son vers était « noble » et « souvent inspiré ». En dépit de sa froideur, Saint-Lambert trouvait grâce à ses yeux : n'était-il pas « facile, harmonieux et sage »? En Delille, Chénier prisait surtout le poète des *Jardins*. Dans cette œuvre, du moins,

On retrouvait encor l'élève de Virgile.
Si même il a depuis, plus recherché qu'habile,
Etalé dans ses vers le prestige éclatant
D'un feu qui, sans chaleur, s'évapore à l'instant,
Jaillissant quelquefois, après mainte bluette,
Un beau trait nous enflamme et révèle un poète.

---

(1) *Annales littéraires*, t. I, p. 12.

(2) *Discours sur les poètes descriptifs* (Poésies diverses. Paris, 1818).

Ces réserves faites, il lâchait les rênes à son ire critique et ne ménageait pas les pâles imitateurs de ces maîtres, ces

> ... plats écoliers qui, dans leurs plats essais,
> Vont décrivant toujours et ne peignant jamais.

Leurs vers étaient, à son estime, condamnés à l'oubli, où ils iraient rejoindre ceux de Baour. Sombre prédiction ! Aussi bien pourquoi venaient-ils quand « tout était dit » ? C'était d'épuisement, en effet, que le genre souffrait. Depuis bientôt cinquante ans, on chantait la même nature, à peu près dans les mêmes termes brillants, généraux et vagues. Le moyen de ne pas se répéter ! Pourtant ces descriptions étaient, somme toute, la raison d'être du poème. M[me] du Deffand déjà reprochait à Saint-Lambert de n'avoir que bien peu de chose à dire « sans les roseaux, les oiseaux, les ormeaux et leurs rameaux ». Sensibles à ce double reproche de vide et de monotonie, les poètes avaient multiplié les épisodes, et, sous leurs efforts, le poème, presque entièrement descriptif au début, était devenu une façon d'habit d'Arlequin où entraient les éléments les plus hétéroclites. Un des plus détestables élèves de Delille a laissé, en tête de son œuvre, une manière de formule du poème descriptif. Elle est aussi caractéristique que ses vers sont mauvais, et ce n'est pas peu dire. « Ma première pensée et mon intention principale, déclare-t-il, ayant été de peindre l'impression que fait sur l'homme la nature sauvage et pittoresque, nous verrons cette contemplation inspirer de profonds sentiments à l'homme sensible et religieux, seconder les recherches de l'étude, exciter les élans de l'enthousiasme et les inspirations du génie, consoler des malheurs de l'exil et de l'amour, rendre l'espérance au repentir, nourrir la douleur sur les ruines, renouveler l'attendrissement sur les tombes paternelles, enflammer l'admiration pour les grands phénomènes de la nature... (1). » Voilà sans

(1) De Houdan-Deslandes, *La nature sauvage et pittoresque*, poème en trois chants. Paris, 1808. Préface, p. 22.

doute un vaste projet! Rien ne montre mieux que ce simple canevas l'absence absolue de contexture solide dans ces énormes machines en lourds alexandrins. Chaque poème était un assemblage de fragments, chevillés tant bien que mal l'un à l'autre par le pesant artifice de quelque transition tout artificielle. Et l'on mettait tout dans ce corbillon. Rivarol expliquait plaisamment ce décousu. Delille, à l'en croire, avait demandé pendant dix ans à ses amis « quel titre il donnerait aux différents morceaux qu'il leur lisait », mais ils l'avaient laissé « dans la plus affreuse indécision ». De guerre lasse, il avait donné au recueil de ses feuilles volantes le titre des *Jardins*. « Encore n'a-t-il pu les y attacher toutes, ajoutait le caustique écrivain, et des coupons qui lui restent, il compte faire un petit poème sur les *Paysages* [1]. »

Mais que pouvait à cela le malheureux versificateur? Cette incohérence, ce manque absolu d'unité tenait à la conception même du genre. En réalité, jamais auteurs ne furent plus dociles à la critique que les descriptifs, du moins quand la correction leur était possible. C'est que Delille avait beau se défendre à coups de longues préfaces, chacun se rendait compte que le genre s'épuisait et qu'il était temps de faire des concessions. Rivarol avait encore formulé une autre critique. Il avait reproché à l'auteur des *Jardins* de n'avoir osé enchâsser dans ses vers le nom des humbles légumes, et, par sa plume, le chou et le navet avaient réclamé une place dans le poème et ne s'étaient consolés de l'ostracisme qui les frappait qu'en songeant qu'ils verraient bientôt tomber :

... cet esprit de collège
De ses dieux potagers déserteur sacrilège :
Sa gloire passera, les Navets resteront [2].

---

(1) *Lettres sur le poème des Jardins*, 1782. — On les trouvera reproduites dans l'*Ermitage* du 15 octobre 1905.

(2) *Dialogue du Chou et du Navet*, 1782. — Voir le *Rivarol* de la Collection des plus belles pages (SOCIÉTÉ DU MERCURE DE FRANCE).

Le reproche porta. Les descriptifs du Directoire, du Consulat et de l'Empire s'efforcèrent de ne plus l'encourir. Delille, à vrai dire, ne fit jamais de grandes concessions : il glissa bien timidement quelques noms vulgaires dans ses vers, mais il avait trop l'amour de la périphrase pour l'abandonner complètement, et jusque dans ses dernières œuvres, il donna toutes les deux pages à ses lecteurs patients le ragoût d'un long rébus en alexandrins. Mais ses disciples connaissaient d'autres audaces. Castel, dans son poème des *Plantes* (1797), n'hésita pas à revenir au terme propre, et il s'en expliqua :

> Jadis d'un vain dégoût nos poètes esclaves
> N'entraient dans les jardins qu'environnés d'entraves.
> Phébus ne nommait pas sans un tour recherché
> Le haricot grimpant à la rame attaché ;
> La carotte dorée et les bettes vermeilles
> En flattant le palais offensaient les oreilles.
> Ce temps n'est plus : le chou, dont Milan s'applaudit,
> Quand sa feuille frisée en pomme s'arrondit,
> Sans dégrader les vers ose aujourd'hui paraître
> Dans les champs élégants de la muse champêtre [1].

Cinq ans plus tard, Lalanne n'était pas moins catégorique dans la préface de son *Potager*. Il convenait que parmi ces noms « d'anathème frappés » il en était de rebelles à l'harmonie. Cela ne l'empêchait point de s'en servir, car, disait-il,

> ... si tel mot n'est point poétique et sonore,
> Il me rappelle un mets dont ma table s'honore.

Et de fait il ne reculait point devant les termes les plus triviaux; il prenait même, dirait-on, un certain plaisir à les accu-

---

(1) Page 7. — Encore faut-il dire que ce hardi novateur avait reculé devant le mot *fumier*, qui était remplacé par cette belle périphrase :

> . . . . les feux
> Que la paille a reçus des coursiers généreux.

muler. Dans la même page, il jetait à son lecteur les noms de l'artichaut, de la laitue, de la chicorée, du melon, du concombre, de la citrouille et des fèves ([1]). Après quoi il croyait sans doute avoir fait une révolution.

Mais il eût fallu plus que ce misérable expédient de style pour sauver un genre dès lors irrémédiablement condamné. Il eût fallu, avant tout, une communion intime avec la réalité champêtre qui en eût révélé les faces multiples et diverses, les incessantes variations de couleur, de lumière et d'ombre qui donnent au paysage sa vie et sa beauté. Mais nos descriptifs n'avaient rien de cette curiosité passionnée et sympathique qui décèle le véritable « amant de la nature ». Leur amour des champs n'était qu'une attitude apprise. Il était infiniment plus sincère qu'eux tous, ce bas-bleu qui, en 1806, terminait par ces vers une pitoyable épître à l'adresse d'une amie qui voulait se retirer aux champs :

Vas-y chercher parfois un repos salutaire,
Mais reviens à la ville à tes goûts nécessaire :
Loin d'elle s'exiler, c'est souffrir ou déchoir ([2]).

Du reste, si les descriptifs feignaient de contempler le monde extérieur, c'était toujours en lorgnant vers Virgile ou Thomson. Aussi leurs tableaux ne sont-ils que l'application docile et quasi machinale d'une formule transmise. Dès les premières années du siècle dernier, Viollet-le-Duc avait finement saisi le vice capital de toute cette littérature poétique, et ses ironiques conseils aux rimeurs de son temps sont une satire assez réussie de leurs procédés :

Qu'un poème en vos mains détaillant la nature
En fasse à notre esprit une riche peinture ;
Faites choix d'un sujet : montrez-nous dans vos vers
Ou la terre, ou les cieux, ou les profondes mers :

([1]) Page 24.

([2]) PRINCESSE DE SALM, *Épître sur les inconvénients du séjour à la campagne.*

Décrivez, décrivez, peignez, peignez sans cesse;
Qu'à la fin d'une image une image se presse :
Un insecte, une fleur, un caillou, chaque objet
Peut d'un poème entier devenir le sujet (1).

Les poètes se défendaient de ces railleries en affichant des ambitions plus hautes. Avant d'être descriptifs, ils voulaient être didactiques. Le chef de l'école, Delille lui-même, déclarait d'un ton tranchant : « Décrire pour décrire est une sottise; mais décrire pour rendre plus sensibles les procédés des arts et les phénomènes de la nature physique ou morale, est non seulement permis, mais nécessaire (2). » Dans ces œuvres d'enseignement, les descriptions n'étaient donc qu'un ornement au même titre que ces allusions mythologiques ou anecdotiques dont on les farcissait, quitte à les expliquer complaisamment dans de longues *Remarques*. C'est pourquoi la nature, vue à travers ces poèmes, apparaît comme un gigantesque magasin de décors. Du décor, leur paysage a l'aspect conventionnel et banal. Tout y est en généralités : jamais de notation rapide et vive, de particularité suggestive, de « chose vue » qui s'impose par son relief à l'imagination. Buffon le remarquait déjà : aucun de ces poètes « n'a su, je ne dis pas peindre la nature, mais même présenter un seul trait bien caractérisé de ses beautés les plus frappantes (3) ».

Du décor aussi, leurs tableaux ont les teintes crues, uniformément étendues par larges couches. Car les descriptifs se piquaient de « faire coloré », et même de « faire brillant ». Ils croyaient que le réalisme descriptif est tout entier dans la richesse des couleurs, et tout le XVIIIe siècle l'avait cru avant eux. De trois mots d'Horace : « Ut pictura poesis », il avait tiré toute une théorie esthétique. Le premier, l'abbé Du Bos, avait indiqué les

---

(1) *Nouvel art poétique*, poème en un chant, 3e édit. Paris, Martinet et Janet, 1809, in-16, pp. 15 et 16.

(2) *Les trois règnes*. Discours préliminaire.

(3) *Lettre* citée à Mme Necker.

rapports intimes de la poésie et de la peinture, non sans insister, il est vrai, sur des restrictions essentielles (1). Ses disciples s'étaient chargés de pousser son système jusqu'à l'absurde, et l'abbé Batteux avait « réduit les beaux-arts à un même principe (2) ». Diderot avait adopté d'enthousiasme cette théorie séduisante, et c'est une des raisons pourquoi ses *Salons* furent l'apothéose de la peinture « littéraire ». « On retrouve, déclarait-il, les poètes dans les peintres et les peintres dans les poètes. La vue des tableaux des grands maîtres est aussi utile à un auteur que la lecture des grands ouvrages à un artiste (3). » Plus il allait, plus cette doctrine lui paraissait fondée, et il renchérissait sur ses prédécesseurs : « Il en est, écrivait-il, de la poésie ainsi que de la peinture. Combien on l'a dit de fois ! Mais ni celui qui l'a dit le premier, ni la multitude de ceux qui l'ont répété après lui n'ont compris toute l'étendue de cette maxime (4) ».

Cette confusion de deux arts distincts eut son contre-coup sur le style. On voulut faire de la littérature « pittoresque », et on accumula les épithètes de couleur. Encore eut-on soin, pour joindre l'élégance à l'éclat, de recourir à des expressions « nobles ». Le rouge fut invariablement du « pourpre » et le

(1) *Réflexions critiques sur la poésie et la peinture*, 1719.

(2) *Les beaux-arts réduits à un même principe*, 1746.

(3) *Pensées détachées* (ŒUVRES, édit. Assézat, t. XII, p. 75).

(4) *Salon de 1767* (ŒUVRES, t. XI, p. 267). — L'expression la plus complète et la plus absolue de cette théorie fut peut-être donnée par Gessner dans sa *Lettre sur le paysage* : « Le poète et le peintre, rivaux et amis, empruntent à la même source, puisent dans la nature et se communiquent leurs richesses, tous deux suivant des règles analogues. De la variété sans confusion, voilà le grand principe de toutes leurs compositions. Enfin la même délicatesse de tact et de goût doit les guider dans le choix des circonstances, des images, des détails et de l'ensemble. Que d'artistes seraient plus heureux dans leur choix, que de peintres mettraient plus de vérité dans leurs tableaux et de pittoresque dans leur expression, si les uns et les autres savaient réunir les connaissances approfondies des deux arts ».

jaune de « l'or ». Métaux rares et pierres précieuses furent requis pour désigner toutes les couleurs de l'arc-en-ciel, et il y eut chez maint descriptif autant d'argent, de rubis, d'émeraudes et de diamants qu'à la montre d'un joaillier. Saint-Lambert évoquait dans l'*Été :*

> La *pourpre* des raisins, l'*or* des moissons mûries.

Les prunes étaient pour lui :

> Ces *rubis émaillés* qu'arrondit la nature.

L'hiver arrivé, il annonçait que :

> Des chaînes de *cristal* ont chargé la nature.

Au renouveau, il voyait dans les champs :

> Les *rubis* des pavots qu'emportent les zéphirs
> Et le bleuet flottant qui sème ses *saphirs*.

Les gouttes de rosée lui apparaissaient comme autant de *perles liquides*... Le style de Roucher n'était pas moins somptueux. Il décrivait en ces termes un lever de soleil :

> ... Le dieu transforme en *vagues d'or*
> Les nuages flottans dans l'air humide encor,
> Jette un réseau de *pourpre* au sommet des montagnes,
> Enflamme les forêts, les monts et les campagnes
> Et sur l'*émail* des prés étincelle en *rubis* (1).

Ces métaphores en clinquant donnaient aux poètes l'illusion de faire œuvre de peintres. Erreur naïve! Lorsque même, pour plus de réalisme, ils renoncèrent aux tropes et à leur noblesse

---

(1) Sur cette fausse richesse du style descriptif, voir Bertrand, *La fin du classicisme*, pp. 181, 183 et sqq., où il y a des observations fines et justes.

guindée [1], ils ne furent que de grossiers enlumineurs. Leurs tableaux de la nature paraissent coloriés à Epinal, ou encore ils font songer à ces gravures que la main maladroite d'un enfant rehausse, comme au hasard, de teintes heurtées et criardes, tant était vif le sentiment des réalités naturelles dans cette littérature pittoresque et champêtre, où « au lieu de plantes florissantes, on ne trouve que des fleurs de papier peint! ». (Taine.)

*
* *

Ces œuvres où l'indigence de l'art n'est égale qu'à la froideur de l'inspiration, n'en restent pas moins curieuses par ce qu'elles trahissent des besoins esthétiques du public français à cette époque. Pour être à la mode, le goût de la nature n'en restait pas moins artificiel et voulu. Il n'avait rien de l'émotion passionnée et vive qu'éveillent dans une âme contemplative tous les aspects où se discerne quelque beauté. Loin d'apparaître comme une source jaillissante de poésie, il ne semble guère qu'un maigre filet d'eau s'épandant fort sagement, sans bouillonnement ni murmure, dans les commodes rigoles de quelques « thèmes » consacrés. Les jardins surtout étaient, en ces temps-là, révélateurs des charmes de la nature, et on ne s'arrêtait au paysage que si des ruines simulées ou quelque monu-

---

[1] Encore n'y renoncèrent-ils jamais entièrement, et les expressions stéréotypées passèrent d'un poème à l'autre. « Le genre pastoral, le genre descriptif ont, remarque Senancour, beaucoup d'expressions rabattues dont les moins tolérables, à mon avis, sont les figures employées quelques millions de fois, et qui, dès la première, affaiblissaient l'objet qu'elles prétendaient agrandir. » Et il en dresse un rapide catalogue : « L'émail des prés; l'azur des cieux; le cristal des eaux; les lys et les roses de son teint; les gages de son amour; l'innocence du hameau; des torrens s'échappèrent de ses yeux; il fondit et inonda les assistans; contempler les merveilles de la nature; jetter (*sic*) quelques fleurs sur sa tombe, et tant d'autres que je ne veux pas condamner exclusivement, mais que j'aime mieux ne pas rencontrer. » (*Obermann*. Paris, Cérioux, 1804, t. I, p. VIII, note.)

ment funéraire y offraient un aliment à la sensibilité à la mode, Il importe donc de suivre dans les œuvres des descriptifs les destinées de ces manières de « canons » littéraires du sentiment de la nature.

Le plus courant de ces thèmes était à coup sûr celui des jardins. Il était l'écho déjà lointain d'une querelle qui avait commencé en Angleterre avec le XVIIIe siècle. Jusqu'à cette date, la théorie des jardins y était venue d'au-delà de la Manche. comme les théories littéraires. Le père René Rapin, dont les *Réflexions sur la poétique d'Aristote* (1674) avaient exercé sur la littérature anglaise l'influence que l'on sait (1), se trouvait être aussi le chantre des jardins du genre régulier. Le poète des *Hortorum libri IV* n'avait pas trouvé de l'autre côté du détroit des lecteurs moins respectueux et attentifs que l'aristotélicien érudit et bel esprit, et par deux fois il avait eu les honneurs d'une traduction en vers anglais (2). Cependant le jardin français de Le Nôtre et de ses successeurs avait trouvé un adversaire dans le jardin hollandais, qui en exagérait les qualités de symétrie et de régularité. Un diplomate, William Temple, en avait rapporté le goût de son ambassade aux Provinces-Unies et dans un opuscule (3), il avait dit les charmes d'un jardin tracé selon ses vues, celui du parc de Moor, dans le comté d'Hartford. A renchérir sur le caractère artificiel du genre français, il détermina une violente réaction. On n'eut pas assez d'injures pour le jardin dont il rapportait les dessins des plaines bataves. « Là, s'écria Mason, tu ne trouvera pas une feuille de verdure, mais tu descendras d'un pied chancelant de terrasse en terrasse, de degré en degré, par une ennuyeuse rampe, quelquefois sur des esplanades de plomb. Les rayons

---

(1) Voir Dejob, *De Renato Rapino*. Paris, Thorin, 1881.

(2) Londres, 1673, in-8°; Cambridge, 1706, in-8°.

(3) *Le jardin d'Épicure*, dans les Œuvres, publié par Swift. Londres, 1700, vol. in-fol. souvent réédités.

du soleil te brûleront, l'humidité des arcades de pierres glacera ton ardeur, trop heureux d'arriver enfin au verger, où le maigre et rare gazon, coupé par des lignes égales, dont chacune est terminée par une pointe choquante, rend ta marche plus aisée et plus agréable [1]. » Frappé de ce qu'il y avait de raide et de froid dans le plan de ce jardin, Addison avait déjà, dans le *Spectator,* indiqué rapidement la nécessité d'une réforme de cette architecture. Mais le grand coup fut frappé par Pope. Pour s'attaquer au goût régnant, il choisit l'arme la plus puissante, la plus sûre : le ridicule. Ces ifs que la mode déguisait en géants et en dragons de verdure, il entreprit de les désenchanter, et à sa voix les monstres de la sculpture végétale recouvrèrent leur forme première. Rabelais avait donné le catalogue fictif d'une bibliothèque monastique; il dressa un catalogue non moins plaisant d'arbres taillés à vendre [2].

En même temps que les écrivains partaient en guerre contre le jardin classique, les spécialistes cherchaient des voies nouvelles. Bridgeman fut le premier : il rasa les murs des parcs, qui dressaient de tous côtés une barrière à la vue; les limites y furent marquées désormais par de simples fossés. Réforme bien mince à première vue et cependant grosse de conséquences. Elle accusait un souci des perspectives auquel on n'était guère accoutumé : le jardinier qui, jusque-là, n'était qu'architecte, allait devenir paysagiste. Pope avait désormais beau jeu pour railler le parvenu Timon et le jardin de sa villa « où de toutes parts l'œil n'aperçoit que des murailles [3] ».

Cependant le véritable maître du « landscape gardening »

---

(1) Mason, *Le jardin anglais*, poème en quatre chants, traduit de l'anglois. Paris, Leroy, 1788.

(2) *The Guardian*, n° 173.

(3) « His garden next your admiration call
On ev'ry side you look, behold the Wall. »
(*Épistle IV*, t. V, pp. 113-114.)

fut Kent, peintre de peu de talent, mais architecte de jardins original et hardi. Pour continuer l'œuvre de Bridgeman, il puisa, dit-on, des inspirations dans le vieux poète Spenser; mais, s'il faut en croire Horace Walpole, il fut surtout formé et dirigé par l'écrivain de la *Forêt de Windsor*. Quoi qu'il en soit, sa réforme fut radicale. A l'implacable symétrie du jardin français, « où chaque allée a sa sœur », il substitua l'irrégularité et même il l'érigea en principe. Il faut laisser faire « la souveraine nature » : elle « refuse de porter des chaînes; elle rejettera toutes les beautés que tu chercheras à lui donner, si elles sont étrangères à sa position et à son terrain; elle se permet de l'orner, et il t'appartient seulement de corriger, non de changer, ses traits (1) ». C'était bannir, on le conçoit, la sculpture en feuillage, chère à l'époque précédente. Laissons au contraire les arbres croître à leur aise et pousser en tous sens leurs frondaisons verdoyantes, « car le vert est à l'œil ce que l'harmonie est à l'ouïe ou, à l'odorat, le parfum de la rose (2) ». Ce n'est pas tout, car il faut encore que le jardin soit « pittoresque » ou, pour mieux dire, « romantic », et s'il ne l'est pas de lui-même, il le sera artificiellement. « Que tu es heureux, s'écrie Mason sur un mode lyrique, si tu possèdes des scènes... où la Nature et le Temps ont travaillé de concert, où des milliers de chênes antiques couvrent obliquement la pente des montagnes et reçoivent entre leurs branches les têtes blanchâtres des rochers, qu'on aperçoit à travers l'obscurité de l'ombrage! Plus heureux encore si une seule masse portait sur sa tête *romantique* les vastes restes d'une forteresse normande! mais cent fois plus heureux si, dans la prairie voisine, un ruisseau baigne de ses eaux fraîches et cristallines les murs couverts de lierre et à moitié détruits de quelque ancienne abbaye (3). Si ces bonheurs-

(1) Mason, *op. cit.*, pp. 5 et 6.

(2) Idem, *Ibid.*, p. 25.

(3) Idem, *Ibid.*, p. 22.

là ne vous sont pas échus, rien n'est cependant perdu, car si elle « refuse de porter des chaînes », la nature, nous l'avons vu, permet qu'on la « corrige ». Nous aurons ainsi, sous prétexte de « naturel », la plus artificielle des mises en scène : on élèvera des collines, on ménagera des grottes, on jettera des ponts, on bâtira des ruines, et, pour plus de vérité dans le site, Kent n'hésitera pas à planter des arbres morts dans le parc de Kensington. Le jardin de Pope à Twickenham ne sera pas moins « machiné ». Il y aura un temple « tout couvert de coquillages, à la manière rustique » et une grotte qui, portes fermées, se transformera en chambre noire où un jeu de glaces réfléchira tout le paysage extérieur. Et pour faire une part à la sensibilité, le tombeau de la mère du poète se dressera dans un coin plus sombre, où conduira une solennelle allée de cyprès (1).

Ce déchaînement d'extravagances calculées surprit profondément l'abbé Le Blanc lors de son séjour en Angleterre. En étant resté à Le Nôtre, il se trouvait médiocrement apte à goûter ce sublime nouveau, et dans le peu qu'il dit des jardins perce un étonnement inquiet : « Plusieurs Anglais tâchent de donner aux leurs [à leurs jardins] un air qu'ils appellent en leur langue *Romantic*, c'est-à-dire à peu près *Pittoresque*, et le manquent faute de goût. Ces endroits où ils se proposent d'imiter les vénérables ruines de l'Antiquité ne présentent aux yeux que les misérables restes d'une masure... (2) ».

Qu'eût dit le bon abbé s'il eût revu l'Angleterre quelques années plus tard ? Au jardin anglais proprement dit, le disputait alors un nouveau venu plein d'étrangetés, qui paraissaient charmantes et de bizarreries que l'on déclarait « naturelles » : le jardin chinois. L'architecte Chambers en fut l'importateur responsable en achevant une initiation commencée par les *Lettres édifiantes*. La description qu'il en donna, en 1757, dans

(1) Voir Leslie Stephen, *Pope* (*English men of letters*). London, Macmillan, p. 87.
(2) *Lettres d'un Français*. La Haye, 1745, t. II, p. 263.

son grand ouvrage sur la Chine [1], servit de guide aux jardiniers subitement férus d'exotisme, et on vit naître ces étranges jardins que Jean-Jacques devait repousser, moins, il est vrai, pour leur aspect baroque que pour leur entretien dispendieux : ... « C'étoient des roches, des grottes, des cascades artificielles, dans des lieux plains et sablonneux où l'on n'a que de l'eau de puits; c'étoient des fleurs et des plantes rares de tous les climats de la Chine et de la Tartarie, rassemblées et cultivées en un même sol. On n'y voyoit, à la vérité, ni belles allées, ni compartiments réguliers ; mais on y voyoit, entassées avec profusion, des merveilles qu'on ne trouve qu'éparses et séparées ; la nature s'y présentoit sous mille aspects divers, et le tout ensemble n'étoit point naturel [2]. »

Ainsi la réforme de Kent, qui avait eu le « naturel » pour objet, aboutissait à la pire des bizarreries prétentieuses !

Cependant la vogue des jardins, tant anglais que chinois, avait passé en France à l'époque où Rousseau écrivait ces lignes. A vrai dire, les uns et les autres n'y étaient pas reçus avec une égale faveur. On avait bien un certain goût pour cette Chine lointaine, que les missionnaires et Voltaire, après eux, peignaient comme une sorte d'Eden où, au milieu d'une paix profonde, régnait une sagesse toute philosophique. Mais que l'on était plus vivement attiré par les choses d'Outre-Manche ! C'était là bien plus qu'un simple goût : l'anglomanie prenait les proportions d'une véritable passion. On empruntait tout aux Anglais, depuis les plus graves doctrines politiques jusqu'aux moindres usages de la vie quotidienne, et le meilleur titre qu'eussent encore les jardins chinois à la bienveillance du public français, c'était d'avoir été adoptés par la société anglaise.

---

(1) *Traité des édifices, meubles, habits, machines et ustensiles des Chinois, compris une description de leurs temples, maisons, jardins.* Londres, 1757. (Une nouvelle édition parut à Paris en 1776.)

(2) *Nouvelle Héloïse.* Partie IV, lettre 11. — Voir aussi sur les jardins chinois : Baudrillart, *Histoire du luxe*, t. IV, p. 298.

Encore cet enthousiasme avait-il besoin d'être éclairé et dirigé; c'est pourquoi des ouvrages détaillés commencèrent bientôt à paraître. En 1771, de Latapie publia son *Art de former les jardins modernes*. Ce fut l'occasion pour Grimm de faire l'apologie convaincue du genre nouveau : « Il y a deux choses, prophétisait-il avec assurance, auxquelles les Français devront renoncer tôt ou tard : leur musique et leurs jardins ». Ce n'était pas qu'il méconnût complètement l'école française : il se piquait d'un certain éclectisme et avouait de fort bonne grâce que Le Nôtre n'était pas « un homme commun » et que ses jardins présentaient « des détails d'une grande beauté ». Ils n'en avaient pas moins, à son sens, un vice capital : c'était « d'être vus pour toujours au premier coup d'œil et d'ennuyer au second ». La raison ? C'est que Le Nôtre était parti d'un principe faux : croyant devoir imiter l'architecture dans l'art des jardins, il y avait soumis tout à une symétrie scrupuleuse. « Les Anglais, constatait Grimm, ont suivi un principe plus simple : ils se sont proposé l'imitation de la nature champêtre avec les changements que l'homme cultivant, gouvernant et domptant la nature par ses travaux, son industrie et même par son orgueil et ses caprices, y a introduits. » Et il concluait : « Il est impossible que le système anglais ne devienne à la longue celui de toutes les nations qui ont du goût et de la sensibilité [1] ».

L'engouement fut tel, qu'en 1775, les jardins de Versailles faillirent être transformés selon la mode nouvelle : la dépense seule fit reculer. Du moins chargea-t-on Hubert Robert, deux ans plus tard, d'un remaniement partiel, et les bains d'Apollon lui durent de s'orner d'un énorme rocher artificiel couronné de verdure, le « superbe rocher de Versailles » que vantera l'abbé Delille [2]. Toutefois, des voix discordantes

---

(1) *Correspondance littéraire*, juillet 1771, édit. Tourneux, t. IX, p. 347.

(2) Voir C. Gabillot, *Hubert Robert et son temps*. Paris, librairie de l'Art, 1895, in-8°. (Collection des artistes célèbres.)

s'élevèrent bientôt et, cette même année 1775, de Chabanon se faisait le porte-parole des défenseurs de Le Nôtre contre les sectateurs de Kent :

> ... Dans ce parterre régulier,
> Dont les nobles contours à vos yeux se dessinent,
> Où diverses couleurs ensemble se combinent,
> Que blâmez-vous? Quel en est le défaut?
> L'art. — Quoi, l'art, dites-vous, mais partout il en faut!
> J'ai retenu ce mot qu'a dit un sage aimable (1) :
> *Votre pure nature est fort insupportable* (2).

Il faut avouer, au surplus, que rien n'était ni plus artificiel, ni surtout plus bâtard de conception que cette « pure nature ». Ni le système de Kent, ni celui de Chambers n'avaient été adoptés franchement par les Français : le jardin qui ravissait les novateurs était un composé bizarre du genre anglais et du genre chinois, et on ne distingua jamais bien nettement ce qui convenait à l'un de ce qui appartenait à l'autre (3). Rousseau avait beau séparer nettement les deux genres et accorder au jardin « anglais » de Julie une approbation qu'il refusait au jardin « chinois » de Milord Cobham, à Staw, il n'avait guère été entendu (4). Au surplus, les deux genres ne venaient-ils pas d'au delà de la Manche, et n'était-ce pas un prétexte pour réunir dans un même domaine leurs avantages conjugués? On ne s'en fit pas faute. Rien de plus drôlement hybride que ces jardins prétendûment anglais ! « Les kiosques et les parasols se mêlent aux temples en ruines ; les pagodes voisinent avec les ponts ;

---

(1) En note : *Voltaire*.

(2) *Épître sur la manie des jardins anglois*. Paris, 1775.

(3) La confusion se retrouve à tout instant dans les textes. Ainsi Faujas de Saint-Fond et Gobet, rééditant en 1777 les *OEuvres* de Bernard Palissy, disaient dans une note au *Jardin délectable :* « Depuis quelque temps, il s'est introduit en France un goût bizarre et dispendieux pour des jardins qu'on appelle *Anglois* et qui, depuis le siècle dernier, sont appelés en Angleterre *Jardins chinois*.

(4) *Nouvelle Héloïse*. Partie IV, lettre 11.

les bosquets biscornus avec les rochers de plâtre coloré [1]. » Heureux encore si la fantaisie du propriétaire ne corsait pas cet assemblage ! Pour avoir voyagé en Crimée, le prince de Ligne crut devoir dresser à Belœil le décor d'un village tartare, qui faisait, à coup sûr, étrange figure à côté des kiosques turcs et des pavillons chinois [2].

Il manquait cependant à la gloire des jardins d'avoir inspiré un poème descriptif. Delille s'en avisa, et ses vers firent les délices des salons bien longtemps avant d'être publiés. Aussi bien l'adroit abbé avait-il fort habilement côtoyé l'écueil que recélait ce sujet d'une brûlante actualité. En présence de deux systèmes rivaux, il ne se prononçait ni pour l'un ni pour l'autre et s'écriait, avec un éclectisme de suprême bon ton :

Je ne décide pas entre Kent et Le Nôtre [3].

Mais que ce fût selon l'une ou l'autre école, il fallait parer la nature. Là-dessus Delille ne variait point. Son poème ne portait-il pas en sous-titre : « ou l'Art d'embellir les paysages » ? Il avait même, pour y exhorter ses lecteurs, des vers grandiloquents :

Osez : Dieu fit le monde, et l'homme l'embellit [4].

Faisons grâce du fatras d'une longue introduction historique, où il est parlé des jardins d'Alcinoüs et des jardins suspendus de Babylone, de Rome, de l'Élysée et de quelques autres choses encore ; piquons plutôt çà et là l'une ou l'autre déclaration suggestive. Aussi bien ces vers font-ils plus qu'exprimer la pensée de leur auteur, et la vogue même dont ils jouirent permet de les considérer comme « représentatifs », ou peu s'en faut, de l'opinion moyenne de la société française aux environs de 1780.

---

(1) E. MAGNE, *L'esthétique monumentale* (MERCURE DE FRANCE du 16 juillet 1907.)

(2) Voir son *Coup d'œil sur Belœil*.

(3) Chant I.

(4) Chant II.

Un premier trait, c'est que le versificateur affichait un goût significatif pour « la beauté un peu désordonnée » et surtout « la piquante irrégularité » de la nature. Encore, cette irrégularité, faut-il la ménager et l'apprêter. Grâce à ces soins,

Le sol le plus ingrat connaîtra sa beauté.

Pour y réussir, on doit s'inspirer de la peinture. Un jardin n'est pas autre chose qu'un tableau plus vaste ; les champs, leurs nuances sans nombre, les arbres, les rochers, les eaux, les fleurs :

Ce sont là vos pinceaux, vos toiles, vos couleurs.

De fait, Delille ne cessait de revenir à des expressions inspirées par l'art du peintre :

Unissez tous les *tons* pour plaire à tous les goûts...
... A ces tableaux, il faut des *toiles* vastes.
N'allez pas resserrer en des *cadres* étroits
Des rivières, des lacs, des montagnes, des bois...
... Variez les *sujets* ou que leur aspect change [1] !

Cette insistance trahissait évidemment quelque prédilection pour le « landscape gardening ». Delille ne laissait pas cependant d'en blâmer les excès, et, par exemple, il proscrivait des jardins ces constructions exotiques disparates qui s'y accumulaient dans le plus étrange tohu-bohu [2]. Il reste qu'il était, dans l'ensemble, assez favorable aux partisans du genre nouveau.

---

[1] Chant I.

[2] Bannissez des jardins tout cet amas confus
D'édifices divers prodigués par la mode :
Obélisque, rotonde et kioske et pagode,
Ces monuments romains, grecs, arabes, chinois,
Chaos d'architecture et sans but et sans choix,
Dont la profusion stérilement féconde
Enferme en un jardin les quatre coins du monde. (Chant IV.)

C'était aussi, à peu près, la position de Lezay-Marnézia : il combattait les excès du genre anglais sans toutefois dissimuler qu'il représentait un évident progrès. « Les Anglais, dit-il, ont enfin senti que des parcs longuement et tristement percés, que des avenues droites et sans fin, que des eaux sans liberté et de vastes plaines de sables arides ne porteraient dans leur âme que la langueur et l'ennui, tandis qu'ils avaient besoin de sensations fortes, profondes et souvent renouvelées [1]. » De là, selon lui, l'abandon des jardins anciens, dont il n'hésite pas à déclarer qu'il « condamne, avec tous les gens de goût, la froide et triste symétrie [2] ».

Fontanes le prit sur un tout autre ton : il se fit le porte-parole des adversaires acharnés de ces inquiétantes nouveautés, et il dissimula peu son goût persistant pour les parcs tracés selon les plans de Le Nôtre et de son école [3]. Dans sa *Maison rustique*, il attaquait en face les novateurs :

Des règles ennemis, nos précepteurs nouveaux
S'applaudissent en vain d'imiter la nature;
De leur système outré, qui ne voit l'imposture?

Ce n'était point qu'il dédaignât la « pure nature », mais il ne voulait pas qu'on en reproduisît, dans les jardins, les aspects déserts et sauvages en de gauches et artificielles copies :

... Comme eux,
J'admire la nature en ses sublimes jeux.
Mais si je veux jouir de ses grandes images,
Je m'écarte, je cours au fond des bois sauvages.

---

(1) Lezay-Marnézia. *Essai sur la nature champêtre*. Paris, Prault, 1787. Discours préliminaire, p. 21.

(2) Idem, *Ibid.*, p. 91.

(3) Il avait émis ses critiques dès 1788 dans le chant du *Verger*, publié seul à cette date. Elles avaient soulevé des protestations, et, en 1791, le baron Baut de Rasmon avait réédité son œuvre en l'accompagnant de notes critiques souvent vives, pour placer, disait-il, « le remède à côté du poison » (Fontanes, *Le Verger, avec des notes critiques de M. B... de R...* A Gand. De Goefin, 1791).

Assez de ces copies de « tableaux pittoresques » qui ne sont que d'informes et burlesques croquis ! Il était temps, pensait Fontanes, d'en revenir à la symétrie et à des conceptions plus raisonnables :

Cherchez l'ordre, du moins, et que l'utilité
Soit de tous vos travaux la première beauté (1).

Il avait beau jeu après cela pour railler l'usurier Mondor et son parc, où devait revivre la vraie nature... copiée sur des sites d'Italie composés tout exprès par Hubert Robert !

Qu'on ne s'étonne pas de voir les descriptifs prendre ainsi parti dans une querelle où rien, à première vue, ne semblait les appeler. C'est que des liens plus étroits qu'on ne le pourrait croire rattachaient l'art des jardins à la littérature. Le genre nouveau avait été prôné, sinon introduit au delà de la Manche par Pope et Addison, en France par J.-J. Rousseau. Il faisait partie de toute une série d'innovations esthétiques qui inquiétaient singulièrement les lettrés restés fidèles aux canons du classicisme. L'indignation d'un De Chabanon se partageait entre le jardin anglais et le drame bourgeois :

Ces drames décousus, ces plans sans symétrie
Et ces héros en frac causant d'un ton bourgeois.

Même il n'hésitait pas à établir une relation entre ces deux modes qu'il déplorait. N'était-ce pas, à son avis, deux symptômes de la corruption du goût ?

On prend, pour juger tout, une méthode unique.
Ce qu'on dit des jardins, aux talens on l'applique
Et sur des plans nouveaux un fol avis donné
Produit de tous les arts le système erroné.
Ne riez pas ; j'en parle avec expérience :
J'ai vu de vos jardins les partisans outrés
Fronder Molière et sa science
Et les secrets de l'art dans sa tombe enfermés (2).

---

(1) Chant I. *Le Jardin.*

(2) *Op. cit.*, pp. 6 et 7.

Il est permis, à coup sûr, de trouver infiniment plus lâche le lien qui pourrait unir Kent à Diderot. Ce rapprochement n'en dénonce pas moins le caractère littéraire de la querelle des jardins. Sous l'Empire même, elle en conservait quelque chose, et au nombre des griefs que Fontanes relève contre son Mondor, il faut noter l'imputation, fort grave aux yeux d'un classique, de reproduire dans son parc les sites ossianiques.

A ce moment pourtant, la controverse était déjà singulièrement apaisée. C'est que le jardin français paraissait définitivement réprouvé par le goût public. En dépit de leurs sympathies foncièrement classiques, les esthéticiens de l'école de David renonceront à s'en constituer les derniers défenseurs. Valenciennes, en 1800, passera nettement condamnation sur les œuvres de Le Nôtre et de ses émules. « Il n'y a pas bien longtemps, s'écriera-t-il, qu'on s'est aperçu, en France, qu'on ne savait pas se promener (1). » Et Sobry, en 1810, ne sera pas moins sévère pour les « jardins factices, froides mascarades de la nature (2) ». Sans doute, ni l'un ni l'autre n'applaudiront, comme bien on pense, aux « folies » du goût anglais « qui a tourné la tête à tout le monde (3) ». Mais ils s'ingénieront à découvrir des solutions bâtardes. Sobry distinguera entre le jardin et le parc. Dans ce dernier, « tout doit être nature » ; dans l'autre, on visera à la symétrie dans les grandes masses, à condition de s'en écarter dans les détails, « pour n'être pas servile et monotone (4) ». Valenciennes se prononcera pour le jardin italien, avec ses ouvrages d'architecture, ses statues et ses monuments; et il dissertera pendant deux pages sur le choix des inscriptions à y graver (5).

---

(1) *Éléments de perspective pratique à l'usage des artistes*... p. 283.

(2) *Poétique des Arts ou Cours de peinture et de littérature comparées*. Paris, 1810, in-8°, p. 462.

(3) Valenciennes, *op. cit.*, p. 284.

(4) Page 467.

(5) Pages 287 sqq.

Que le jardin français ne trouve plus de partisans avoués chez ceux-là mêmes qui en semblaient les défenseurs-nés, le fait est assez caractéristique. Il suffirait à indiquer que la querelle est terminée, si on n'en était averti par le silence que la littérature fait désormais autour de cette question naguère si controversée.

*
* *

Le jardin anglais n'allait pas, on l'a vu, sans certains accessoires obligés : collines artificielles, ponts suspendus, rochers « construits » à grands frais... Il en était dans le nombre qui n'avaient d'autre raison d'être que d'inviter à une douce rêverie, à une mélancolie tendre. Et déjà les coins d'ombre et de solitude étaient propices à ce sentiment presque nouveau. Car la mélancolie aussi était, aux yeux du XVIII[e] siècle français, une importation anglaise. « Sachez, Monsieur, s'écrie un personnage d'une aimable comédie de ce temps,

Sachez, Monsieur, qu'en Angleterre
On se pend quelquefois, mais qu'on n'y rit jamais (1).

C'est pourquoi la rêveuse Albion ornait ses jardins d'objets évocateurs de graves pensées ou de mélancoliques méditations. Grâce à la vogue du genre anglais, il n'y eut, en France, guère de jardins qui n'eussent, dissimulés aux regards, quelques monuments funéraires. La mode ne s'accordait-elle pas merveilleusement avec le sentimentalisme régnant ? Delille ne négligeait pas les tombeaux :

... N'oubliez point
D'offrir de vos douleurs le monument fidèle.
Eh ! qui n'a pas pleuré quelque perte cruelle ?

Ainsi, en France comme à Twickenham, des urnes et des pierres

---

(1) SAURIN, *L'Anglomanie ou l'Orpheline léguée*, cité par TEXTE, *op. cit.*, p. 317.

tombales invitaient au recueillement et aux regrets. On associait la nature à ses douleurs :

Tout devient un ami pour les âmes sensibles.

Et on avait soin de ménager un fond de scène en harmonie avec ces sentiments : le décor était fourni par toute la flore des cimetières :

L'if, le tendre sapin et toi, triste cyprès (1).

C'en était assez, sans doute, pour faire les délices des cœurs mélancoliques. Pourtant ils trouvaient aussi leur compte dans la manie des ruines dont les architectes de jardins se montraient plus prodigues encore que de tombeaux. C'était, à vrai dire, une conséquence fatale de la théorie qui faisait de l'art des jardins une sorte de transposition de la peinture de paysages. L'esthétique classique n'admettait aucun site qui ne fût italien, et il eût passé pour « vide » et dénué d'intérêt si quelque portique branlant, quelque colonne brisée n'y eût attiré une attention que la seule nature paraissait incapable de fixer. Un paysagiste se doublait forcément d'un peintre de temples détruits et de chapiteaux précipités de leur fût, et au XVIIIe siècle plus que jamais. Aux environs de 1770, Hubert Robert encombrait les Salons de ses *Ruines*, et probablement « il contribuait pour beaucoup à les mettre à la mode (2) ». Encore faut-il noter que son interprétation était toute décorative et ne visait nullement à des reconstitutions archéologiques dont le temps n'était pas venu. Même il n'hésitait pas à leur donner parfois un pittoresque trop séduisant au goût de Diderot, qui les eût voulues comme enveloppées d'une atmosphère de mélancolie. « Si le peintre de ruines, déclarait-il, ne me ramène pas

---

(1) Delille, *Les Jardins*, chant IV.

(2) Bertrand, *La fin du classicisme*, p. 209.

aux vicissitudes de la vie et aux vanités des travaux de l'homme, il n'a fait qu'un amas informe de pierres [1]. »

C'étaient ces impressions que les disciples de Kent cherchaient à produire en imitant dans leurs parcs les tableaux des peintres de ruines. Mais ils se heurtaient à plus d'une difficulté. Et d'abord n'avait pas qui voulait des ruines dans ses domaines. Si même on y possédait quelque bicoque branlante, on pouvait s'estimer heureux, car un adroit maquillage l'avait bientôt rendue imposante à souhait. Mais cette bonne fortune était trop rare, et il fallut bien se résigner aux « ruines artificielles ». On vit « construire » des ruines là où jamais la moindre bâtisse n'avait existé. Grande clameur alors chez les adversaires du genre anglais! On protesta contre

... la ridicule image
De ces monumens faux que l'art a contrefaits [2].

Les partisans du jardin français affichèrent à ce moment un amour bien étonnant des ruines authentiques. C'est qu'il s'agissait d'exprimer avec plus de force, l'antithèse aidant, la répulsion qu'inspiraient les pastiches :

Tout ce grotesque amas de modernes ruines,
Simulacre hideux dont votre art s'applaudit,
Qu'est-ce qu'un monstre informe, un enfant décrépit?

Ainsi s'indignait de Chabanon, et cette fois Delille faisait chorus. Il est vrai qu'il ne s'en montrait que plus enthousiaste des « ruines véritables »

... ces restes vénérés
Augustes ou touchans, profanes ou sacrés [3].

---

(1) *OEuvres*, édit. Assézat, t. XII, p. 75.

(2) De Chabanon, *op. cit.*, p. 10.

(3) Chant II.

Les ruines « sacrées » pourtant avaient sa préférence. La manie des ruines continuait, en effet, la « templomanie ». Les jardins anglais avaient vu, à certaine date, s'élever temple sur temple. Le prince de Ligne — si peu hostile au genre nouveau qu'il reprochait seulement aux ruines du général Conway d'être trop blanches et d'avoir des « voûtes trop bien tenues » — le prince de Ligne lui-même en était excédé et rappelait qu'à multiplier les temples, on risquait fort d'effacer l'impression qu'on en pouvait attendre. Ne devaient-ils pas, en effet, « inspirer la volupté et rappeler cette secrète terreur qu'on sentait en y entrant autrefois [1] ? » Cependant la vogue des temples passa vite : on leur préféra bientôt les chapelles et les semblants de cloîtres. Encore les voulait-on délabrés, abandonnés et déserts. Eux aussi étaient des façons de ruines, et ils ménageaient au rêveur des illusions semblables à celle dont parle Delille, et où s'évoque une figure familière à la poésie du temps :

Là, dans la solitude en rêvant égaré,
Quelquefois vous croirez, au déclin d'un jour sombre,
D'une Héloïse en pleurs entendre gémir l'ombre [2].

Ainsi, sous l'influence de la littérature descriptive, la religion se mettait en fabriques et il s'élaborait ce qu'on devait appeler assez justement « un christianisme de jardin anglais [3] ».

*
* *

« Notre langue poétique, vers la fin du dernier siècle, était tombée dans un état d'appauvrissement et de langueur. La servilité de l'imitation l'avait resserrée dans un cercle étroit de

---

(1) *Coup d'œil sur les jardins.*

(2) *Les Jardins*, chant IV.

(3) Expression de l'abbé de Pradt, citée par SAINTE-BEUVE, *Chateaubriand et son groupe littéraire*, t. I, p. 334, note 1.

tours et de combinaisons dont on ne goûterait guère aujourd'hui l'élégante et monotone symétrie. Elle semblait, sous le frein de la routine, peu susceptible de se prêter aux élans et à l'énergie de certaines âmes. L'indulgence était prête à s'extasier pourvu que le sens fût clair, la diction pure et les rimes excellentes; on applaudissait aux pâles esquisses de Lemierre et l'on confondait dans une égale admiration l'aride simplicité de Saint-Lambert et la froideur emphatique de Roucher [1]. »

C'est en ces termes plutôt sévères qu'un critique appréciait, en 1827, la littérature descriptive et son influence, et cela dans une revue qui avait, quelques années auparavant, mené la lutte contre le romantisme naissant. Qu'on juge si la chute avait été profonde depuis l'époque où Delille était roi et tenait sous sa férule toute la poésie française. Nous avons indiqué les germes de mort que le genre recélait dès sa période la plus brillante. Sous l'Empire, il n'avait guère fait que vivre sur sa gloire passée, dont le silence persistant des lettres lui assurait la survivance. Dès la Restauration, il était à peu près tombé dans l'oubli. Il restait bien des poètes descriptifs, parce qu'il y a toujours des attardés, mais leurs productions étaient dès lors en marge de la littérature « actuelle ». C'étaient œuvres de rimeurs de collège. Les maîtres du genre eux-mêmes apparaissaient tels aux Romantiques, et Delille le premier. « Je n'ai jamais pu lire plus d'une page de ses vers en plein air, écrivait irrévérencieusement l'un d'eux, sans voir apparaître, autour de Jupiter ou de Junon, mon ancien professeur de troisième, armé de son martinet [2]. »

Aussi fait-il bon voir l'unanimité de la critique à exprimer son ennui et son dégoût devant ces œuvres désuètes. De Féletz, qui cependant conservait un à-part-soi de sympathie pour la

---

(1) *Mercure du XIXe siècle*, 1827, t. XIX, p. 9; article de D[elatouche?] sur les poésies de Ch. Nodier.

(2) A. Pichot, *Voyage historique et littéraire en Angleterre et en Écosse* t. II, p. 278.

littérature du siècle précédent, devait bien avouer que le genre avait singulièrement vieilli. Ayant à rendre compte d'un poème descriptif, tout ce qu'il en pouvait dire, c'était « qu'on y trouvait quelques vers passablement tournés, et beaucoup d'ennui ». Et la faute n'en était pas à l'auteur seul, car, continuait-il, « c'est un petit malheur qui ne manque guère d'arriver à ceux qui lisent des « Saisons ». De lui-même, un ouvrage est déjà peu attrayant où, sans interruption, des tableaux succèdent à des tableaux. Qu'est-ce donc quand ces tableaux eux-mêmes sont usés et rebattus (1)? »

Auger était moins tendre encore et, comme les nuances de style n'étaient pas son fait, sa verve un peu grosse soulignait les ridicules du genre, avec une manière d'humour très significative dans sa lourdeur même. « Si pour notre malheur, écrit-il, quelqu'un de nos *descripteurs* modernes rencontre en son chemin seulement un carré de choux, une platebande de laitue ou une bordure d'oseille, le voilà qui, pour ainsi dire, s'agenouille devant la plante potagère et la décrit amoureusement, sans nous faire grâce d'une feuille. Aussi, nous avons maintenant les plus jolis vers du monde sur les racines à mettre dans le pot, les herbages, les salades et même la fourniture; c'est tout un inventaire poétique du carreau de la halle ou de la boutique d'une fruitière (2). »

Tout aussi sévère et plus catégorique était la critique romantique. Un certain M. Brès ayant « donné à l'univers », en 1828, un poème sur les *Paysages*, le *Mercure du XIXe siècle* lui déclare tout net que ses vers n'avaient pu trouver quelque faveur qu' « en société, à la campagne, un jour de pluie, dans une après-dînée de château ou dans l'*Almanach des Muses* (3) ». Boileau ne traitait pas avec plus de dédain ses provinciaux lecteurs de romans surannés!

---

(1) De Féletz, *Mélanges*, t. II, p. 489.

(2) *Mélanges philosophiques et littéraires*. Paris, Ladvocat, 1828, t. I, p. 506.

(3) *Mercure du XIXe siècle*, 1828, t. XXI, p. 177.

La même année, Émile Deschamps paraît bien prononcer une rapide et dédaigneuse oraison funèbre du genre : « Les hommes forts et pensans n'ont pu, conclut-il, écouter plus longtemps ce ramage ; et ils se sont habitués à ne plus ouvrir un volume de vers, de peur d'en voir sortir, à chaque page, tout un poulailler décrit ou de la mélancolie du Directoire (1) ».

Laissons donc ces œuvres sans talent comme sans écho. Le genre descriptif était, à pareille date, mort de sa belle mort. Mais ne se trouvait-il personne pour en recueillir l'héritage? On aurait tort de le croire. Les « motifs » dont la poésie descriptive avait vécu ne disparurent pas avec elle. Sans doute, il est peu question de jardins dans la littérature de la Restauration. La raison en est que le jardin anglais, décidément vainqueur de son rival, était maintenant complètement naturalisé (2). La *Revue*

---

(1) Préface des *Études françaises et étrangères*.

(2) Il ne faudrait pas, à ce sujet, se laisser abuser par un mot. Ce terme de *romantique*, que nous avons vu appliquer aux jardins et à peu près synonyme de *pittorresque*, avait par la suite singulièrement enrichi sa signification. On ne songeait plus guère, vers 1825, à rapprocher, comme deux manifestations d'une même révolution esthétique, la littérature des novateurs et la mode des jardins anglais. A preuve cette anecdote que nous trouvons dans le *Mercure du XIXe siècle :*

... « Un de nos quarante, qui a des jardins aussi beaux que ceux de Tibur, sans y faire des odes aussi belles qu'en faisait Horace, mena, la semaine dernière, à sa maison de campagne, un grand amateur de paysages. Comme ils marchaient de bosquets en bosquets et d'admirations en admirations, l'amateur s'écria tout à coup : « Ah ! Monsieur, quel beau point de vue ! Quel site romantique ! — Romantique, Monsieur, romantique ! s'écria à son tour l'académicien propriétaire. Quoi ! j'ai un site romantique ! Ah ! mon Dieu, qu'avez-vous dit ! Moi qui trouvais mon parc charmant ! — Eh bien ! Monsieur, cela n'empêche pas ; on ne veut plus d'autres jardins ; il faut bien se conformer au goût du jour. — Non, non, nous ne connaissons de goût que *le nôtre*. Romantique ! ah ! je vois maintenant : ces ponts, ces ruisseaux, ces allées ondoyantes, ces collines vertes, ces fabriques, on dirait la campagne même ! voilà bien ce genre faux et extravagant qui perdra tout !

Et dès le lendemain cent ouvriers étaient là, nivelant, abattant, alignant, replantant les buis, creusant les bassins corrects, relevant les charmilles de la bonne école... » (*Mercure du XIXe siècle,* 1825, t. XI, p. 571).

française pouvait écrire en 1828 : « La mode a depuis cinquante ans adopté les jardins anglais; seuls ils sont en faveur aujourd'hui ; conserver quelque sympathie pour les jardins réguliers, se compromettre en leur honneur par les moindres paroles de regret, personne n'en a le courage ni même la pensée (1) ».

Mais si les jardins « parlaient peu » aux écrivains de la Restauration, leurs ornements obligés, ruines, temples et tombeaux devaient rester pour quelque temps encore des sources d'inspiration littéraire. « Les ruines, avait écrit Chateaubriand, sont plus pittoresques dans un tableau que le monument frais et entier (2). » Après lui, la jeune école redit la beauté des vieux murs crevassés et moussus et tâcha d'exprimer la mélancolie qu'ils donnent au paysage. Car il est à remarquer que, tout comme Chateaubriand, elle ne vit d'abord dans les ruines que leur valeur décorative et picturale. C'est après 1820 seulement que le culte des ruines changera de nature et deviendra, sous l'influence de Walter Scott, une manière d'hommage rendu au moyen âge et à l'architecture gothique.

Les tombeaux non plus ne manqueront pas dans la littérature romantique : Young et Hervey nous vaudront plus d'une page de « poésie sépulcrale (3) ». Dès l'Empire, plus d'un s'y essayait, et, en 1813, un jeune inconnu lisait à l'Académie de

---

(1) Numéro de juillet, article anonyme.

(2) *Génie du Christianisme*, 3e partie, livre 5, chap. IV.

(3) Il est bon de noter que les circonstances politiques avaient amené, dans les dernières années du XVIIIe siècle, une recrudescence de cette poésie, qui avait sévi déjà, vers 1750, avec Baculard d'Arnaud. L'indécence des obsèques et l'abandon des tombeaux à l'époque révolutionnaire avaient été dénoncés, en 1797, par Gabriel Legouvé dans un poème sur *La Sépulture*, qui devait inspirer Ugo Foscolo. (Cf. V. CIAN, *Per la storia del sentimento e della poesia sepolcrale in Italia ed in Francia...*, dans le GIORNALE STORICO DELLA LETTERATURA ITALIANA, 1892, t. XX, pp. 205 sqq.) C'est de même une raison d'actualité qui fit consacrer, en 1806, aux *Tombeaux de Saint-Denis* une élégie, œuvre de Mme de Vannoz, et un poème qui valut à Tréneuil une fugace notoriété.

Màcon une longue pièce sur *Les Sépultures :* il s'appelait Alphonse de Lamartine ([1]). Mais surtout les ruines religieuses, les « vieilles abbayes cachées dans les bois » devront au *Génie du Christianisme* un incroyable regain de vogue. Ce goût de Chateaubriand pour les solitaires, qui lui fera écrire dans ses vieux jours la *Vie de Rancé,* reste en parfaite harmonie avec la prédilection du XVIIIe siècle. Il le communiquera à son époque, et c'est ainsi que l'*Ermite de Saint-Avelle* passera pour le dernier mot du romantisme... en 1817.

([1]) Voir sa *Correspondance*, année 1813, lettre XCVIII.

CHAPITRE III.

De Buffon à Bernardin de Saint-Pierre.

I. Buffon et la poésie scientifique de la nature. — II. Le règne de l'églogue : Gessner, Léonard, Florian. — III. Bernardin de Saint-Pierre. Goûts pastoraux et prétentions savantes. Essai de réforme de la technique descriptive. Mérites et défauts de son paysage.

Il y a un Buffon de la légende, prosateur pompeux que l'on imagine écrivant en manchettes de dentelle le « portrait » du paon — qui est de Guéneau de Montbeillard — ou celui du cygne — dont l'abbé Bexon est responsable. Mais il est un autre Buffon, esprit méthodique et net, savant aux conceptions larges et aux aperceptions parfois prophétiques, qui, parti de l'étude attentive et minutieuse de l'univers, s'élève par moments à un sentiment de la nature d'une ampleur toute lyrique et d'une beauté sévère et pure. Et c'est, comme bien on pense, ce dernier, et ce dernier seul, qui doit nous retenir ici.

De 1749 à 1767, paraît l'*Histoire naturelle*, c'est-à-dire un imposant inventaire des connaissances acquises sur les animaux et les minéraux, inventaire moins systématique que ceux qui le précèdent dans l'histoire des sciences, plus méthodique pourtant, s'il est vrai que la bonne méthode c'est « la description complète et l'histoire exacte de chaque chose en particulier [1]». Rien que par cette phrase, on entrevoit à quel point l'esprit qui anime cette grande œuvre est déjà l'esprit scientifique moderne. Mais, par la rigueur même du dessein, ce magistral essai de synthèse ne présente pour nous qu'un intérêt fort indirect. Il importe pourtant de signaler rapidement ce que sa conception

---

[1] *De la manière d'étudier et de traiter l'histoire naturelle* (1749).

même révélait d'une orientation nouvelle des idées. La nouveauté, c'était d'abord de traiter dans une forme littéraire une matière purement scientifique. Ç'a été une des caractéristiques du mouvement philosophique de porter le souci de la langue et du style dans tous les domaines de l'activité intellectuelle, et il en est résulté, aux environs de 1750, comme un élargissement singulier et opportun dans le courant des lettres françaises. Mais qu'on remarque surtout combien l'œuvre de Buffon était en même temps indicatrice d'une évolution de l'esthétique classique. L'idée même de faire œuvre d'art, d'art très sérieux et très élevé, en décrivant des animaux, eût paru au XVIIe siècle parfaitement ridicule. On passait bien semblable fantaisie à La Fontaine, parce qu'on passait tout au bonhomme. Encore ne le tenait-on qu'en assez mince estime, et on aurait sans doute fort étonné la plupart de ses contemporains en le comptant parmi les plus grands écrivains du siècle. Lui-même d'ailleurs avait beau protester contre Malebranche et ses animaux-machines, il « humanisait » notablement les acteurs de sa « comédie aux cent actes divers », et il semble qu'il ne pouvait guère les concevoir sentant et agissant que sous un déguisement anthropomorphique. Il n'en était pas moins exclu de ce qu'on a fort bien bien appelé « la cité aristocratique de l'art (1) ». Buffon réhabilitait tout un ordre de sujets dédaignés par l'âge précédent, et d'autant plus sûrement qu'il les traitait avec une dignité et une

---

(1) GUYAU, *L'art au point de vue sociologique*. Paris, Alcan, 1889, p. 378. — Guyau ajoute : « On se rappelle le jugement sommaire porté par Vauvenargues et, avec lui, par tout le XVIIIe siècle sur La Fontaine, ce représentant unique, au siècle précédent, de la vie animale, de la nature et presque du naturel : Il n'a écrit ni dans un genre assez *noble* ni assez noblement. » Nous ne nous le rappelons nullement, au contraire, et nous n'avons point réussi à retrouver cette phrase dans les œuvres du moraliste. Il a bien écrit, il est vrai : « Ni cet auteur n'est parfait en ce genre, ni ce genre n'est assez noble. » (*Réflexions critiques sur quelques poètes.*) Mais ce « genre » est celui des *Contes*, et il est difficile de ne pas convenir que « les sujets en sont bas » !

noblesse toutes classiques. C'était une première conquête de l'écrivain. Elle lui fut facilitée sans doute par les tendances de la philosophie à la mode. Il est remarquable, en effet, que les époques de matérialisme aigu se signalent dans la littérature par l'importance qu'y prend le genre animal. Qu'on songe à la richesse et à la variété de la faune dans l'œuvre de Leconte de Lisle ! Mais ceci ne diminue en rien les mérites d'une œuvre dont la conception même révèle un sentiment de la nature large et profond.

Dans leur raccourci puissant, les *Epoques de la nature* (1778) permettent mieux d'en saisir toute la grandeur. L'idée fondamentale de ces pages est peut-être la plus imposante qui puisse s'offrir à l'imagination d'un poète de génie : c'est l'idée même de la lente évolution des formes de l'univers. « La nature, constate d'abord Buffon, se montre toujours constamment la même. » Simple illusion! « Autant elle paraît fixe dans son tout, autant elle est variable dans chacune de ses parties. » Parti de ces prémisses, il en arrive à formuler, en termes d'une rigoureuse concision, cette manière de loi : « Toutes les choses de l'univers physique sont, comme celles du monde moral, dans un mouvement continuel de variations successives. » On conçoit dès lors ce que doit être son exposé des diverses « époques . Il en fera comme une suite de vastes fresques où toute l'histoire du monde se déroulera en de saisissantes évocations. D'abord les premiers temps de la nébuleuse encore incandescente, puis le refroidissement graduel, puis l'époque « où les poissons habitaient sur nos plaines, où nos montagnes formaient les écueils des mers... » Tout cela en traits généraux et précis, sans un atome de « littérature », sans rien qui ne soit la traduction directe et claire, vraiment scientifique, de la pensée. Mais il se fait que, dans pareille synthèse, c'est le détail qui retarderait, arrêterait, égarerait et, somme toute, compromettrait l'impression d'ensemble.

De cette brève et prestigieuse épopée, l'homme est le héros. Sur le globe à peine refroidi, il apparaît de pauvres êtres crain-

tifs, et voici peints, dans toute leur misère originelle, ces « témoins des mouvements convulsifs de la terre, encore récents et très fréquents, n'ayant que les montagnes pour asiles contre les inondations, chassés souvent de ces mêmes asiles par le feu des volcans, tremblants sur une terre qui tremblait sous leurs pieds, nus d'esprit et de corps, exposés aux injures de tous les éléments, victimes de la fureur des animaux féroces, dont ils ne pouvaient éviter de devenir la proie ; tous également pénétrés du sentiment commun d'une terreur funeste.... » Que nous voici donc loin du riant tableau d'une humanité édénique, telle que l'évoque si volontiers le sensible Jean-Jacques ! C'est que Buffon est peu favorable aux traditions que ne vérifie point la science. Dépouillée de ces fades souvenirs mythologiques, l'histoire de l'homme prend sous sa plume une mâle beauté. Nous assistons aux péripéties de sa lutte incessante et âpre contre une nature hostile, jusqu'au moment où, ayant conquis sur elle des armes et du feu, il soumet à son intelligence et le règne végétal et le règne animal, et les fait servir « pour tous les besoins et même pour les plaisirs du seul maître qui puisse payer leurs services par ses soins ».

Qu'on songe maintenant à l'imposant déroulement de siècles que suppose cette évolution. Grâce à Buffon, les perspectives du passé s'allongeaient presque à l'infini. Et voilà qui était singulièrement neuf. Cette longue enfance du monde, le XVIIIe siècle l'avait à peu près ignorée jusque-là. Voltaire même restait sceptique à toutes les reconstitutions de l'hypothèse scientifique, et avançait que les coquilles trouvées au sommet des Alpes étaient sans doute tombées du chapeau de quelque pèlerin. Pour Rousseau, l'histoire de l'univers n'était qu'une longue suite de malheurs, intermédiaire entre la félicité parfaite de deux Eldorados, l'un dans le passé, et abandonné par les hommes quand ils s'étaient constitués en société, l'autre dans l'avenir, et auquel on ne manquerait d'atteindre, à la condition de suivre à la lettre les enseignements de l'*Émile* et du *Contrat social*. A ces fantaisies, les *Époques de la nature* opposaient les conclusions d'une étude

profonde et sereine des réalités. Elles révélaient la majesté de la nature, sa beauté aussi, qui est l'œuvre de l'homme, le résultat de sa lente conquête de la nature « brute » : « Qu'elle est belle, cette nature cultivée! Que, par les soins de l'homme, elle est brillante et pompeusement parée!... » Mais surtout elles exprimaient le sentiment de la vie universelle, elles rendaient saisissables les frémissements mystérieux de la Cybèle antique, toujours également redoutable et puissante sous l'incessant écoulement des formes visibles. Et dans cette seule conception, il y avait plus de haute poésie que dans tout ce que le XVIII[e] siècle avait aligné de vers.

« Il est étrange, écrit M. Faguet, quand on cherche les origines en France du sentiment de la nature,... qu'on trouve tout de suite Rousseau et qu'on ne trouve jamais Buffon. » Et il ajoute : « La vérité... est que le grand sentiment de la nature est dans Buffon (1). » Il a raison, mais l'auteur de l'*Histoire naturelle* est-il bien, à ce point de vue, une « source », je veux dire un foyer d'influences comparable à Jean-Jacques? Nous ne le pensons pas. Son enthousiasme en face de la nature était d'une essence trop rare pour se communiquer aisément. Rousseau s'émouvait devant la grâce ou le romantique du paysage, et le lecteur attendri admirait avec lui. Buffon, au contraire, est déjà un « impassible ». Chez lui, la poésie est dans la grandiose de la conception; elle n'est pas, ou elle n'est guère, dans l'expression. Il faut la découvrir sous la gravité un peu froide du style : c'est une poésie « implicite ». Pour en dégager la beauté et la saisir tout entière, nous avons le secours de cent cinquante ans de science, qui nous ont rendu singulièrement familiers bien des tableaux qu'il est le premier à évoquer en littérature. C'est pourquoi rien ne nous échappe, ni de ce qu'il suggère, ni même de ce qu'il sous-entend. Mais nous sommes mal convaincu que

---

(1) *Dix-huitième siècle*, p. 486. — On trouvera là les pages les plus belles — à notre estime — qu'on ait encore consacrées à Buffon écrivain.

le plus grand nombre de ses contemporains lettrés ait découvert dans les *Époques* tout ce que nous y trouvons, et peut-être en a-t-on rarement, avant 1850, apprécié le charme si puissant.

C'est que Buffon a déjà à un haut degré l'esprit scientifique, et qu'il écrit en savant, c'est-à-dire que, la plume à la main, il gouverne avec une absolue maîtrise et maintient dans un admirable équilibre les forces vives de son intelligence. Il part des faits, s'appuie sur eux, en tire des déductions logiques, sans rien abandonner à l'imagination, et surtout sans rien mettre dans sa phrase qui ne soit dans sa pensée. Il décrit moins qu'il ne reconstitue, et c'est tout différent. Il s'agit, déclare-t-il, « de reconnaître par l'inspection des choses actuelles l'ancienne existence des choses anéanties et de remonter par la seule force des faits subsistants à la vérité des faits ensevelis ». Des faits, leurs conséquences, reliées par des analogies rigoureusement établies, rien de plus!

Ce n'est pas à dire pourtant que son œuvre soit restée lettre close pour cette génération et la suivante. A la fin du siècle, plus d'un esprit perspicace en avait mesuré déjà l'influence. Thomas écrivait, en 1784, à Mme Necker : « C'est depuis que M. de Buffon a remué toutes les têtes de l'Europe par la fierté de ses pinceaux et par ses grands systèmes sur les révolutions successives du globe que tout le monde a étudié ou voulu connaître tout ce que la nature offre de grand ou de terrible. C'est depuis ce temps-là que l'Etna est devenu une décoration pour la Sicile, le Vésuve pour l'Italie, les Alpes pour la Suisse; que des esprits cultivés et hardis ont été à la découverte de vos montagnes de glace, de vos rochers, de vos lacs, de vos cascades, de vos torrents. On a voulu surprendre cette antique nature dans son premier berceau et remonter avec elle aux premières formes et aux premiers âges du monde. » Après quoi il se hâtait de corriger, par une restriction nécessaire, ce que son affirmation avait de trop absolu : « Mais ce mouvement général, produit par les idées, ne se communique qu'à ceux que les idées peuvent atteindre, comme l'électricité qui frappe certains corps et passe

par-dessus d'autres sans les toucher parce qu'ils la repoussent ou n'ont pas de quoi la recevoir [1]. » Encore la plus grande part de l'enthousiasme allait-elle à l' « animalier » et non à l'auteur des *Époques de la nature*. M. Faguet assure que la phrase de Chateaubriand sur les « rivages antiques des mers » est d'un homme qui a lu Buffon. Mais l'avait-il lu comme nous le lisons? Y a-t-il trouvé ce que nous y trouvons? Et pourquoi faut-il qu'il lui emprunte seulement, au lieu d'une évocation grandiose et sobre des premiers âges de notre globe, quelques traits de sa « description du Kamitchi [2] »? C'était l'admirer avec autant de discernement que Chênedollé, fanatique lui aussi du « grand écrivain », et que « jetèrent dans l'extase » les portraits du cheval et du chien, « la peinture des déserts de l'Arabie » et « la description du paon [3] ».

Il a manqué à la gloire de Buffon qu'André Chénier ait vécu. Seul l'*Hermès* achevé aurait permis d'apprécier quel trésor de haute et fière poésie son œuvre recélait pour un nouveau Lucrèce.

* * *

De Buffon, isolé dans les hauteurs de la contemplation scientifique, aux bas-fonds littéraires où grouille la foule anonyme des poétereaux de l'idylle, la pente est rapide et raide. Il faut nous y hasarder cependant. Car tout d'abord — la chronologie a de ces ironies — les *Époques de la nature* parurent au moment précis de la vogue furieuse de la pastorale. Puis le XVIIIe siècle ne distinguait pas les genres aussi nettement que nous. La preuve en est que nous retrouverons chez Bernardin de Saint-Pierre les influences conjuguées des médiocres rimeurs de bucoliques et du

---

(1) Lettre du 9 septembre 1784 dans les *OEuvres*, édit. de 1825, t. VI, p. 419.

(2) Voir la Préface du *Voyage en Amérique*, dans les OEUVRES, édit. Legrand, Troussel et Pomey, t. I, p. 219.

(3) SAINTE-BEUVE, *Chateaubriand et son groupe littéraire*, t. II, p. 151.

savant de Montbard, qu'il se mêle parfois de réfuter. Toute sa vie, il se croira grand « physicien », et il sera — entre autres choses — un pastoral au talent original. On ne trouvera donc pas étrange que nous rapprochions, en dépit de leur inégale valeur, ces deux sources d'inspiration de l'auteur des *Études de la nature.*

Des aimables fredonneurs de menuets champêtres qui sévirent dans la seconde moitié de l'avant-dernier siècle, il serait fastidieux d'entreprendre un dénombrement même partiel. Ces vers furent souvent mort-nés, et le genre arriva à la sénilité avec une rapidité singulière.

Dès les premières années du siècle suivant, l'idylle sera réputée vieillerie. Seuls les attardés et les provinciaux en écriront encore : ce sera gibier pour l'*Almanach des Muses* et l'*Annuaire des Jeux Floraux.* Et si le Parnasse romantique avait eu son législateur, il aurait pu renouveler contre ce genre la condamnation dédaigneuse sous laquelle Eustache Deschamps accablait le serventois ; c'est « ouvrage qui se porte aux puis d'amour et que nobles hommes n'ont pas accoustumé de faire [1] ». Bornons-nous donc à noter ici les caractéristiques du genre et à étudier de plus près l'œuvre de deux de ces écrivains, choisis entre les plus supportables.

L'idylle avait singulièrement évolué depuis Mme Deshoulières. Fontenelle s'était fait le théoricien de l'églogue, telle que la concevaient les purs classiques. A ses yeux, elle consistait avant tout dans la « conciliation des deux passions les plus fortes de l'homme : la paresse et l'amour [2] ». Il en excluait la vérité pour se contenter du « demi-vrai ». Encore y tenait-il si peu qu'il en eût volontiers chassé les brebis et les chèvres, n'eût été l'autorité des modèles anciens. Son disciple La Motte ne rédui-

---

(1) *Art de dictier* (1392) dans les ŒUVRES COMPLÈTES (édit. Queux de Saint-Hilaire et G. Raynaud), t. VII, p. 281.

(2) *Discours sur l'Églogue.*

sait-il pas les bergers à une simple « idée »? On n'allait pas aussi loin, sans doute, mais on s'efforçait visiblement d'y atteindre. Les personnages de la pastorale n'étaient que des gens de cour déguisés, aussi impersonnels que possible, échangeant, dans un coin du parc de Versailles, des propos du dernier galant. Le ton général était celui d'une élégante polissonnerie.

Gessner vint changer tout cela. Traduit par Huber dès 1762, l'honnête libraire de Zurich eut en France un étonnant succès (1). Par un effet de contraste assez compréhensible, ses bergers, pourtant si idéalisés, passèrent pour le dernier mot de la « naïveté ». Mais les motifs de sa vogue apparaîtront mieux dans une étude plus attentive des deux principaux bucoliques du siècle finissant : un poète, Léonard, et un prosateur, Florian.

L'un et l'autre se déclarent disciples fervents de l'écrivain suisse. Le premier voit en lui « celui de tous les modernes qui semble avoir le plus approché du génie de Théocrite (2) », et pour le second, plus enthousiaste encore, « il l'emporte sur les anciens mêmes (3) ». Mais par où s'affirme cette supériorité? Par la qualité du sentiment de la nature, le pittoresque et la vérité de la description? Non pas. Léonard constate bien, comme en passant, que « ses paysages sont frais comme la nature » et qu' « on voit tout ce qu'il peint », mais cet éloge-là se perd dans les autres, et on sent bien que ce n'est, aux yeux du critique improvisé, qu'un assez mince mérite. Du reste, Florian n'est pas loin d'accorder la palme à l'auteur des *Idylles* pour des motifs presque opposés : « O mon bon ami Gessner, s'écrie-t-il, vous pensiez bien comme moi, vous qui, né dans le pays le

---

(1) Nous renvoyons, pour le détail, à la belle étude, déjà citée, de M. F. BALDENSPERGER. Cf. aussi : G. DE REYNOLD, *Un précurseur du romantisme : Gessner et le sentiment de la nature* (MERCURE DE FRANCE, 1er juillet 1908, pp. 44 et suiv.).

(2) LÉONARD, *OEuvres*, 4e édit. Paris, Prault, 1788, t. I, p. 14.

(3) *Essai sur la poésie pastorale*, dans FLORIAN. *Estelle, pastorale*. Paris, Renouard, 1820, p. 4.

plus varié, le plus pittoresque de la terre, le plus propre à vous fournir des descriptions toujours différentes, n'avez jamais, comme tant d'autres, abusé de l'art de décrire, n'avez jamais cru qu'un tableau, quelque brillant que fût son coloris, pût se passer de personnages! Vous chantez les bocages sombres, les prés verdoyants, les ruisseaux limpides; mais des bergères, des pasteurs y donnent des leçons d'amour, de piété, de bienfaisance (1) ». Retenons ces deux derniers mots. Ce qu'on admire, en effet, et ce qu'on imite chez Gessner, c'est la moralité de son œuvre. Là est pour Léonard le secret de sa supériorité sur Théocrite : « Il a sur le poète grec l'avantage d'offrir plus souvent un but moral... » Et il conclut : « On ne peut aimer son livre sans aimer la vertu (2) ». C'est aussi l'avis de Florian, qui pousse l'aveuglement jusqu'à le préférer à Virgile pour cette raison. N'inspire-t-il pas des sentiments plus purs? « On forme son goût en lisant Virgile, on nourrit son âme en lisant Gessner ». Voilà pourquoi, à l'en croire, les cœurs sensibles doivent à ce dernier ce qu'on appelle, en style pompeux, un « tribut de respect et d'admiration (3) ». Tel est l'étonnant pouvoir moralisateur de ce livre, qu'il devient comme une sorte de code de la « vertu qui rend heureux ». « Si j'étais curé de village, s'écrie le chantre d'*Estelle*, je lirais à mon prône les ouvrages de Gessner, et je suis bien sûr que tous les paysans deviendraient honnêtes gens, toutes mes paroissiennes chastes, et que personne ne dormirait au sermon (4). »

C'était beaucoup avancer. Mais ces exagérations ridicules n'en montrent que mieux par quel côté l'écrivain suisse fut apprécié en France. Le concert de louanges que soulevèrent les *Idylles*

---

(1) Florian, *Nouvelles*. Paris, Renouard, 1820, pp. 229-230.

(2) *Loc. cit.*

(3) Lettre à M. Gessner, dans *Galatée, pastorale imitée de Cervantès*. Paris, Renouard, 1820, p. 137.

(4) *Nouvelles*, p. 56.

s'adressait, avant tout, au « vertueux » Gessner. Sous son impulsion, la bucolique devint morale. Les bergères futées de naguère se transformèrent en ingénues villageoises, aux galants bergers succédèrent d'innocents jouvenceaux. Et rien ne fut épargné pour satisfaire à la règle essentielle du genre selon Florian : « Le principal charme d'une pastorale doit être d'inspirer la vertu (1) ». A vrai dire, on n'y parvint pas toujours; les rimeurs de salon avaient, semble-t-il, quelque peine à dépouiller le vieil homme, et leurs vers offrent souvent le plus inquiétant mélange de vertu bêlante et d'érotisme sournois.

Il n'en est pas moins vrai que l'intention édifiante restait, dans la pensée du public français, le trait caractéristique de l'idylle rénovée. Et c'est ce qu'il importe de souligner ici. On aurait pu croire, en effet, que le succès de Gessner était le signe d'un goût plus averti pour le détail évocateur et pittoresque. Il n'en est rien. On a vu avec quelle désinvolture deux de ses principaux disciples méconnaissaient ce côté du talent de leur maître. C'était de leur part une injustice réelle. Gessner avait, en plus d'un endroit, des échappées de vue charmantes de fraîcheur, et la vérité des descriptions rachetait un peu le conventionnel des personnages. Fait curieux : ces traces de réalisme avaient choqué les traducteurs, et ils s'étaient empressés de faire la toilette de l'ouvrage en en retranchant çà et là l'un ou l'autre détail trop minutieux et qui sentait son Allemand. Huber avouait qu'il avait dû parfois « affaiblir les images (2) ». Ne fallait-il pas adapter ces poésies au goût français, entendez : au préjugé de la fausse noblesse pseudo-classique ? C'était, en effet, une sorte d'axiome en critique littéraire, que les Allemands étaient « bas » et « grossiers » dans leurs tableaux de la nature. Dorat leur reprochait avec autorité de n'être que « des copistes minutieux », de s'arrêter à « mille nuances qui ne doivent point retar-

(1) *Essai sur la pastorale*, p. 9.

(2) *Préface* de l'édition de 1796.

der la hardiesse du pinceau ». Après quoi il se demandait si, en poésie, il ne suffisait point d' « indiquer l'image [1] ». Tout son siècle partageait ses préventions et les mêmes préjugés régnaient encore en souverains aux environs de 1800. Chateaubriand lui-même parlait, comme d'un fait admis par tous, de « la bassesse des descriptions allemandes [2] », et le critique Geoffroy reprochait amèrement aux auteurs « gravement minutieux » d'Outre-Rhin de ne faire grâce ni « d'une feuille », ni « d'un brin d'herbe », et de changer ainsi leurs descriptions en véritables « procès-verbaux [3] ». C'est sous le même grief que les classiques de 1825 penseront écraser le romantisme au berceau [4] !

Ainsi s'explique que Gessner n'ait guère inspiré à ses imitateurs français le goût de la description attentive des réalités champêtres. De fait, Léonard et Florian ne paraissent pas dépasser leurs prédécesseurs par la vérité de leurs paysages. Le père d'*Estelle* réussit à faire tenir en une seule page la plupart des poncifs descriptifs que les auteurs de pastorales se transmettent fidèlement, et il nous parle des « campagnes riantes » des « beaux vallons », des « fortunés rivages », des « ruisseaux limpides » et du « beau soleil [5] ». De son côté, Léonard célèbre le « feuillage des berceaux », le « murmure des eaux » et « l'amoureux zéphyre [6] ». L'un et l'autre ne pro-

---

(1) *Idée de la poésie allemande* (1769).

(2) « Un instant de plus et Homère tombait dans la bassesse des descriptions allemandes. » (*Génie du Christianisme.* Lettre à M. de Fontanes.)

(3) Dans les *Débats* du 17 Pluviose, an X (6 février 1802), passage cité par M. Des Granges : *Geoffroy et la critique dramatique sous le Consulat et l'Empire.* Paris, Hachette, 1897, p. 147.

(4) « Décrivez lentement le brin d'herbe qui pousse :
Souvent le romantique est caché sous la mousse. »
Viennet (*Épître aux Muses sur les Romantiques.* Paris, Ladvocat, 1824).

(5) *Estelle*, p. 156.

(6) *Op. cit.*, t. II, p 168.

cèdent guère, d'ailleurs, que par tableaux généraux. Leurs descriptions imprécises sont celles d'une nature peu caractéristique à tel moment du jour ou de l'année. On pourrait « situer » ces paysages indifféremment dans toutes les contrées de climat tempéré. C'est qu'en réalité ils n'existent que dans l'idéal pays de l'idylle rustique. Léonard veut-il peindre un matin? C'est bientôt fait :

La terre a repris ses couleurs;
J'entends déjà chanter la joyeuse hirondelle;
La nature se renouvelle;
Une fraîche rosée a ranimé les fleurs.
Je sens renaître aussi mon antique alégresse (*sic*) :
O matin! ton aspect fait palpiter mon cœur (1).

Le voilà bien, le paysage tout en « indications d'images » rêvé par Dorat! Florian ajoutera quelques détails, mais présentés si sèchement, si maladroitement accumulés, que l'ensemble n'en sera ni plus ni moins suggestif : « Le ciel était partout d'azur, un doux zéphyr agitait les arbres et berçait mollement les petits oiseaux dans leurs nids; l'alouette, déjà perdue dans les airs, se faisait entendre sans être aperçue; le rossignol, fatigué d'avoir chanté toute la nuit, se ranimait pour saluer le jour; la tourterelle et le ramier répondaient par des plaintes au chant joyeux du pivert; les fleurs exhalaient tous leurs parfums; les poissons se jouaient sur les eaux du fleuve : toute la nature, au moment de son réveil, semblait remercier le Créateur du nouveau bienfait qu'il lui accordait (2) ». Parfois, il est vrai, on trouve des détails plus précis, mais le souci de vérité n'entre pour rien dans leur choix. Ce sont avant tout des traits de la « sensibilité » à la mode, et l'ensemble laisse la même impres-

---

(1) *Ibid.*, t. I, p. 19.

(2) *Galatée*. Paris, Renouard, 1820, pp. 111-112.

sion de « trop joli » qu'une estampe d'Eisen ou de Gravelot. Le printemps n'est qu'un prétexte à chanter l'amour :

Si-tôt que le printems ranime la verdure,
La tourterelle dans les bois
Auprès de son ami fait résonner sa voix ;
Sur un lit émaillé, l'onde coule et murmure ;
On entend sur les fleurs soupirer le zéphire :
L'air, la terre, les cieux et tout ce qui respire,
Annonce la douceur d'aimer (1).

La même intention dicte à Florian un tableautin de tons analogues, où il fait chanter à l'envi le rossignol et la fauvette, « tandis que leurs femelles, plus tendres et ne songeant qu'à l'amour, voltigent sur la prairie, essaient avec leur bec le foin encore trop vert pour elles ; et lorsqu'elles ont trouvé un brin d'herbe sec et flexible, pleines de joie, elles l'emportent à tire d'ailes au nid qu'elles ont commencé (2) ».

Tout cela reste un peu bien précieux et fade, par la faute de l'écrivain, trop docile aux suggestions d'une détestable mode littéraire. Il avait pourtant en lui les germes d'une certaine originalité. Cet enfant de la « belle Occitanie » avait emporté du terroir natal plus d'une impression de nature que l'on sent réelle en dépit de la banalité des termes qui la traduisent. Par là, il rappelle un peu les pastoraux du grand siècle, chez qui la vérité, bannie de l'action, reparaît parfois timidement dans le paysage. Son *Estelle*, par exemple, habite une retraite agreste dont la situation se trouve décrite avec une précision peu commune dans le genre : « Sur les bords du Gardon, au pied des hautes montagnes des Cévennes, entre la ville d'Anduze et le village de Massane, est un vallon où la nature semble avoir rassemblé tous ses trésors. Là, dans de longues prairies où serpentent les eaux du fleuve, on se promène sous des berceaux de figuiers et d'acacias. L'iris, le genêt fleuri, le narcisse émail-

(1) *Op. cit.*, t. I, p. 93.
(2) *Nouvelles*, p. 104.

lent la terre; le grenadier, l'aubépine exhalent dans l'air des parfums; un cercle de collines parsemées d'arbres touffus ferme de tous côtés la vallée; et des rochers couverts de neige bornent au loin l'horizon ([1]). » Mais ce n'était pas sur l'exactitude de la description que les contemporains se récriaient; c'était sur l'excellent cœur de l'écrivain qui, au milieu des élégances de la cour de Sceaux, n'avait pas oublié son village. Le bon Sedaine en avait les larmes aux yeux et, recevant à l'Académie l'aimable chevalier, il le félicitait solennellement : « L'hommage que vous rendez aux lieux qui vous ont vu naître est une nouvelle preuve de cette sensibilité qui vous caractérise ([2]) ». Nous y voyons plutôt la marque d'un sentiment de la nature sincère, encore que trop souvent refréné. Il n'est pas moins saisissable dans tel passage d'une autobiographie à peine déguisée, où se trouve dépeint, avec un accent de réelle admiration et une rare exactitude, le spectacle d'un soleil levant sur les sommets des Alpes ([3]). Sainte-Beuve rappelait un jour cette page et s'écriait : « C'est le signal d'un sentiment tout nouveau, plein de fraîcheur, l'amour de la nature ([4]) ».

Ce sentiment-là n'est pas non plus complètement absent de l'œuvre de Léonard, mais il s'y révèle plutôt par l'association qu'il établit entre le monde extérieur et les passions du poète. Les grands thèmes du lyrisme romantique se dessinent timidement dans ses faibles vers. Parcourt-il les lieux où sa Doris l'aima, il éprouve déjà qu' « un seul être lui manque et tout est dépeuplé » :

Ah! Doris, que me font ces tapis de verdure,
Ces gazons émaillés qui m'ont vu dans tes bras,
Ce printems, ce beau ciel et toute la nature,
Et tous ces lieux enfin où je ne te vois pas ([5]).

([1]) *Estelle*, p. 22.

([2]) Cité par A. France, *La vie littéraire*, t. I, p. 189.

([3]) Voir *Mémoires d'un jeune Espagnol*. Paris, Briand, 1810, pp. 35-36.

([4]) *Causeries du lundi*, t. III (3e édit.), p. 232.

([5]) *Op. cit.*, t. I, p. 128.

Ou encore, un paysage revu après un long intervalle lui rappelle l'irréparable écoulement des jours, et il en gémit doucement :

Comme tout est changé ! Ce ruisseau solitaire
Roule couvert de mousse au milieu des roseaux :
On n'entend sur ses bords que les tristes vanneaux
Et ce haut peuplier dont la feuille légère
Frémit autour de ses rameaux (1).

Certes, la tristesse d'Olympio sera autrement tragique, et elle s'exprimera en des vers d'un souffle infiniment plus puissant. Mais c'est déjà ici, comme en sourdine, la même note, et il suffit à la gloire de Léonard de faire songer, par moments, à quelques-uns des plus beaux cris de douleur qui aient échappé aux grands lyriques du siècle suivant.

Faut-il ajouter maintenant qu'il y aurait quelque duperie à croire que ce poète et Florian représentent fidèlement le genre pastoral à la fin de l'Ancien Régime? Ces « minores » tranchent déjà singulièrement sur la foule des « minimi ». On sent déjà chez eux quelques velléités d'un art nouveau ; ils ont, semble-t-il, quelque pressentiment de l'avenir ; et c'est ce qui les distingue des pâles copistes de Gessner, qui ne représentent que le passé. A ces derniers, la nature ne révèle rien encore des tristesses et des joies que recèlent ses aspects, des beautés que dissimule son apparente uniformité. Ils ne savent pas la voir, et le paysage qui les charme, c'est l'irréel décor où, revivant un fabuleux âge d'or, le berger « sensible » adore sa bergère présente, la pleure absente et, selon les heures, célèbre ses plaisirs ou berce son chagrin en soufflant en cadence au creux de ses pipeaux.

*
* *

C'est tout le contraire d'un grand esprit que Bernardin de

(1) *Ibid.*, p. 97.

Saint-Pierre, et il y aurait quelque cruauté à rapprocher ses verbeuses *Études de la nature* des *Époques* de Buffon. C'est d'autre part un descriptif plus original et plus puissant que les pâles rimeurs de pastorales et d'églogues. Et pourtant, si on perd volontairement de vue cette hiérarchie trop évidente des talents, il faut bien reconnaître que son œuvre se rattache à la fois à celles de ces mauvais poètes et de ce grand savant. A une littérature à prétentions scientifiques, il inocule quelque chose de la niaiserie émue des petits vers ; mais aussi il porte dans l'idylle une vérité d'aspects et parfois une grandeur d'expression qu'on eût cherchées plutôt dans la prose de haute allure d'un naturaliste de génie. Ainsi des influences opposées expliquent, à nos yeux, les disparates si curieuses d'une œuvre où, en dépit d'un système cher à l'auteur, les contraires ne se fondent point dans des harmonies.

Bernardin a partagé le rêve pastoral de son siècle, et on retrouve parfois chez lui de ces banalités maniérées qu'exigeait impérieusement la poétique du XVIIIe siècle, et qui, surgissant soudain dans un style d'ordinaire peu orné, ne laissent pas de paraître aujourd'hui souverainement ridicules. Vous lisez, par exemple, le *Préambule* de *Paul et Virginie;* on y peint le paysage désolé des abords du mont Hécla ; on vous dit les bruits affreux de rocs précipités dans la mer, les sombres murmures des torrents, les rugissements des phoques et des ours marins. Puis, encore sous l'impression de ces horreurs du Septentrion, vous rencontrez tout à coup cette jolie phrase aux grâces vieillotes : « C'est alors que les zéphyrs qui l'ont dépouillée du manteau des hivers, la revêtissent [*sic !*] de la robe du printemps [1]. » On n'est pas plus élégant, et voilà

[1] *OEuvres complètes*, édit. Aimé-Martin, Bruxelles, Wahlen, 1820, t. IV, p. 27. Nos citations se rapportent à cette édition, sauf pour les *Études de la nature*, que nous citons d'après la deuxième édition, Paris, Didot le jeune et Méquignon, 1791.

à quoi il sert d'avoir en portefeuille les premiers livres de l'*Arcadie*, roman pastoral ! Aussi bien les mêmes images hantent Bernardin, qu'avaient évoquées complaisamment plusieurs générations de rimeurs de salon. A tels sites qu'il décrit, il faudrait seulement, à son avis, ajouter « des fleuves qui serpentent au fond, des peupliers qui rayonnent sur leurs bords, des troupeaux et des bergers » pour avoir « des vallées semblables à celle de Tempé (1) ». C'est la vision d'un âge d'or qui le poursuit : « J'aime, avoue-t-il, à me représenter ces premiers tems du monde où les hommes voyageaient sur la terre avec leurs troupeaux (2) ». Ce mirage rétrospectif s'impose à lui, comme à tous les cœurs « sensibles », parce qu'il offre le réconfortant spectacle d'une vie heureuse à la fois et vertueuse. Pour lui aussi, « notre bonheur consiste à vivre selon la nature et la vertu (3) ». On reconnaît l'élève de Rousseau. Mais, bien plus que son maître, Bernardin donne comme une teinte de bucolisme à ses ouvrages, et même à ceux-là qui s'en seraient fort bien passés. Ceci montre assez combien le sentiment des beautés du monde extérieur s'unit étroitement chez lui à cette conception de la « pure nature » dont la naïve fausseté nous fait sourire aujourd'hui. Bernardin part du même point, exactement, que le dernier poète de l'idylle.

La différence, c'est qu'il n'en reste pas là. La vie pastorale elle-même a ses travaux, et c'est de quoi ne paraissent pas se douter les fades bergers de la pastorale, dont l'amour, sous l'une ou l'autre forme, est à peu près l'unique souci. Ils mènent, somme toute, une existence aristocratique. Voilà qui ne peut

---

(1) *Études de la nature*, Étude X, t. III, p. 43.

(2) *Ibid.*, Étude XI, t. IV, p. 112.

(3) *Paul et Virginie. Avant-propos.* (Œuvres complètes, t. IV, p. 7.) Remarquer toutefois qu'il n'ajoute pas : « en dehors de la société ». Ici, en effet, le disciple de Jean-Jacques se sépare nettement de son maître, et il déclare, en termes formels, que « l'homme est né pour la société en dehors de laquelle il ne pourrait vivre ». (*Voyage à l'Ile-de-France*, lettre XXVIII, dans les Œuvres complètes, t. I, p. 219.)

convenir à ce plébéien de Bernardin. « Supposons, dit-il..., un État entièrement régi par l'amour, tel que celui qui a été imaginé sur les bords du Lignon par l'ingénieux d'Urfé. Je demande qui aurait soin d'y bâtir des maisons et d'y cultiver les terres (1)? » Cette question indiscrète eût sans doute fort surpris le beau Céladon, mais elle est caractéristique de certain réalisme foncier que l'auteur de l'*Amazone* porte jusque dans la pure fiction. On peut prévoir par là qu'il s'efforcera d'atténuer, chez ses héros d'idylle, les invraisemblances par trop fortes et qu'il les mettra aux prises avec les réalités. Il y aura du *Robinson* dans *Paul et Virginie* (2).

C'est que l'écrivain est un voyageur, que ce bucolique se croit un savant. Il est un peu, en effet, de la race de ces inventeurs, chevaucheurs obstinés de chimères, qui passent une moitié de leur vie à échafauder sur un fond de vérité d'invraisemblables constructions d'hypothèses, et l'autre moitié à défendre hargneusement leurs fantaisies baroques contre le scepticisme ou le dédain. Il a de ces visionnaires la haine tenace de la science officielle et surtout des corps constitués qui la représentent, des académies. Bernardin est convaincu que la jalousie de ses confrères les empêche seule de reconnaître exacts son système des marées et ses théories anti-newtoniennes. Mais ces dissertations pseudo-scientifiques ne relèvent pas de l'histoire littéraire, et nous n'aurions pas à les mentionner ici si les haines du « physicien » n'avaient desservi l'écrivain en contribuant à lui fermer l'accès de certaine poésie de la nature. Personne, en effet, n'a été plus rebelle au lyrisme austère et serein que dégage l'œuvre d'un Buffon. Il ne s'élève pas aux larges hori-

(1) *Études de la nature*, Étude XII, t. IV, p. 151.

(2) Il y aura aussi, comme on sait, un noyau de vérité dans l'affabulation même, et c'est encore caractéristique de cette tendance d'esprit qui différencie si profondément Bernardin des purs bucoliques. — Sur cette question des éléments réels dans l'intrigue de *Paul et Virginie*, voir surtout : Jules Leclercq, *Au pays de Paul et Virginie*, chap. VIII, pp. 97 et suiv.

zons de la contemplation scientifique. Ce n'est pas qu'il ne semble en entrevoir parfois, ou mieux en pressentir, la grandeur, mais l'esprit de système lui interdit d'aller au delà, et, par exemple, de douter un seul instant que la terre ait offert, dès l'origine, le spectacle d'un ordre admirable et providentiel. « Des hommes d'esprit, qui n'ont point voyagé, se sont plu à nous la peindre sortant des mains de la nature comme si des géants y eussent combattu. Ils nous ont représenté ses fleuves vaguant çà et là, ses marais fangeux, les arbres de ses forêts renversés, ses campagnes couvertes de roches, de ronces et d'épines, tous ses chemins rendus impraticables, toutes ses cultures devenues l'effort du génie. J'avoue que ces tableaux, quoique pittoresques, m'ont quelquefois attristé parce qu'ils me donnoient de la méfiance de l'Auteur de la nature (1). » Encore touchons-nous ici à l'extrême limite de sa condescendance. Il met d'ordinaire infiniment moins de mesure dans sa critique et reproche tout net aux « livres sur la nature » d'en être le « roman » et aux « cabinets » d'en devenir le « tombeau ». Il va plus loin et déplore que l'esprit scientifique bannisse des campagnes des divinités qu'on ne pensait plus guère y rencontrer à pareille date : « Nos traités d'agriculture ne nous montrent plus, dans les champs de Cérès, que des sacs de bled, dans les prairies animées de nymphes, que des bottes de foin, et dans les majestueuses forêts, que des cordes de bois et de fagots (2) ». Le grief ne serait que plaisant s'il n'attestait un retour à l'antiquité qui aboutira au style Empire en littérature comme en art. Bernardin conserve, en effet, un à-part-soi de préférences classiques. Paul et Virginie sont comparés par lui, tour à tour et à une page d'intervalle, aux groupes des enfants de Niobé et des enfants de Léda. Et ces images plastiques trahissent le contemporain du comte de Caylus. Mais il n'apprécie pas

(1) *Études de la nature*, Étude V, t. I, p. 264.

(2) *Ibid.*, Étude I, t. I, p. 34.

moins les lettres antiques : Virgile n'a pas de dévot plus fervent [1]. Il a toujours en réserve quelque bonne citation de Pline pour appuyer ses théories et réfuter l'adversaire. Et peut-être Plutarque lui fournit-il, fort innocemment d'ailleurs, l'idée première de son grand système de l'harmonie des contraires [2].

Ne nous arrêtons point à démêler ici l'enchevêtrement de ces consonances, concerts, compensations et contrastes. Bernardin a cependant glissé partout de ces graves niaiseries; admirons-nous un paysage, il éprouve le besoin de nous éclairer sur l'origine de cette jouissance esthétique, et nous apprenons avec stupeur qu' « une des causes les plus ordinaires du plaisir que nous éprouvons à la vue d'un grand arbre vient du sentiment de l'infini qui s'élève en nous, par sa forme pyramidale [3] ». Mais il serait vraiment trop facile de relever les naïvetés de cette sorte. Négligeons donc, de parti pris, l'œuvre du pseudo-savant et étudions plutôt celle du descriptif. Elle en vaut la peine, car c'est là que la nature revit avec une intensité de relief et de couleur qui assure à Bernardin un renom de peintre littéraire délicat et varié.

A vrai dire, les cahots d'une existence mouvementée d'aventurier l'avaient singulièrement préparé à cette tâche. Il avait souvent changé ce paysage qui, à l'en croire, « est le fond du tableau de la vie humaine [4] ». Tour à tour, il avait pu contempler les steppes de la Russie et les mornes de l'Ile-de-France. Courtisan à la Cour de Catherine II, amoureux et conspirateur

---

(1) Voir surtout le *Fragment servant de préambule à l'Arcadie*. (ŒUVRES COMPLÈTES, t. IV, p. 259 sqq.)

(2) « Le bon Plutarque veut qu'on tire de ces contraires une harmonie; mais les instruments sont communs, et les bons musiciens sont rares. » *Voyage à l'Ile-de-France*, Lettre X. (ŒUVRES COMPLÈTES, t. I, p. 74.)

(3) *Études de la nature*, Étude XII, t. IV, p. 176.

(4) *Voyage à l'Ile-de-France*, Préface de la 1re édition. (ŒUVRES COMPLÈTES, t. I, p. 1.)

en Pologne, solliciteur à Berlin et à La Haye, ingénieur à Port-Louis, partout observateur et curieux, il accumula un riche trésor d'impressions vives et neuves. Il commença par en dresser un journal fidèle et même minutieux, car le *Voyage à l'Ile-de-France* n'est pas autre chose. La première partie de l'ouvrage raconte cette longue traversée pendant laquelle, ainsi qu'on l'a noté finement, « le sens artistique de l'écrivain s'éveilla de plus en plus (1) ». Encore faut-il s'entendre, et ne pas chercher déjà l'intention esthétique dans ce journal de bord complété par une lettre copieuse. Sauf dans quelques pages et surtout dans cette description de tempête que Sainte-Beuve déclarait « un pur chef-d'œuvre (2) », il faut bien avouer qu'on ne l'y découvre guère. Des faits et rien que des faits, diligemment réunis et parfois commentés; çà et là une citation de Pline ou un embryon de démonstration scientifique. La forme est moins d'un récit de voyage que d'un recueil d'observations. Observations nautiques, géographiques, géologiques, botaniques, ethnographiques, il y a de tout dans ce fouillis, mais le trait commun, c'est la recherche de l'utile et non le souci du pittoresque. Le voyageur, allant s'embarquer à Lorient, traverse la campagne bretonne, et voici tout ce qu'il aperçoit : les terres y sont « incultes » et il y croît « une plante à fleurs jaunes » que les paysans « pilent et font manger aux bestiaux ». Après quoi il se demande si le genêt qui s'y trouve aussi ne pourrait servir à faire « d'excellents cordages (3) ».

N'allons pas rire cependant de cette façon de *Journal des*

---

(1) M. SOURIAU, *Bernardin de Saint-Pierre d'après ses manuscrits*. Paris, Société française d'imprimerie et de librairie, 1905 p. 92. M. Souriau a eu le mérite de révéler l'audacieuse falsification des *Harmonies de la nature* par Aimé-Martin. C'est ce qui nous a empêché d'utiliser ici ce texte suspect. Voir encore, du même : *Le texte authentique des « Harmonies de la nature »*. Caen, 1904, in-8°. (Extrait des MÉMOIRES DE L'ACADÉMIE NATIONALE DES SCIENCES, ARTS ET BELLES-LETTRES DE CAEN.)

(2) Voir *Causeries du lundi*, t. XI, pp. 47-48.

(3) *Voyage à l'Ile-de-France*, Lettre I. (ŒUVRES COMPLÈTES, t. I, p. 5.)

connaissances utiles. Il atteste souvent un esprit aussi chimérique qu'ingénieux, mais aussi un œil qui, encore inhabile à saisir les impressions d'ensemble, sait du moins voir nettement, distinctement tous les détails de la forme et de la couleur. Or, cette préoccupation d'exactitude pittoresque était, à pareille date, chose peu banale dans les lettres, si peu banale que l'écrivain se trouvait singulièrement gêné par la pauvreté du vocabulaire descriptif français. « L'art de peindre la nature est si nouveau, constate-t-il, que les termes mêmes n'en sont pas inventés. Essayez de faire la description d'une montagne de manière à la faire reconnaître : quand vous aurez parlé de la base, des flancs et du sommet, vous aurez tout dit. Mais que de variété dans ces formes bombées, arrondies, allongées, aplaties, cavées, etc. ! vous ne trouvez que des périphrases; c'est la même difficulté pour les plaines et les vallons (1). » De là, une sorte de lutte continuelle contre l'expression générale et vague, contre une langue décolorée par l'abus de l'abstraction. A cette rude gymnastique, son style gagne peu à peu une précision et un pittoresque qui en doublent la puissance de suggestion. Il faut lire les *Études de la nature* pour savoir combien il enrichit le vocabulaire. Ce n'est pas qu'il recoure continuellement au néologisme; mieux avisé, il fait de larges emprunts aux parlers techniques, au langage des marins notamment, et surtout il combine des termes courants pour leur donner de nouvelles nuances de sens. Il distingue entre « jaune souffre », « jaune citron » et « jaune d'œuf » ; entre « couleur aurore », « ponceau », « rouge plein », « rouge carminé » et « pourpre ». Il voit dans les nuages des tropiques des teintes « cuivrées », « couleur de fumée de pipe », « brunes », « rousses noires », « grises », « livides », « couleur marron », et même « couleur de gueule de four enflammé (2) ». De là un éclat du style fort étranger à la pure

(1) *Voyage à l'Ile-de-France*, Lettre XXVIII. (ŒUVRES COMPLÈTES, t. I, pp. 217-218).

(2) *Études de la nature*, Étude X, t. III, pp. 22 et 26.

tradition française et qui rebutera même longtemps après plus d'un goût délicat à l'excès. Joubert trouvera dans son œuvre « un prisme qui lasse les yeux », et il ajoutera, non sans une certaine humeur : « Quand on l'a lu longtemps, on est charmé de voir la verdure et les arbres moins colorés dans la campagne qu'ils ne le sont dans ses écrits [1] ». Encore ne se borne-t-il pas à sérier ainsi, comme un peintre sur sa palette, des nuances délicates et fines. Il introduit en même temps dans la langue, et comme à plaisir, les termes de la faune et de la flore tropicales. L'étrangeté même de ces noms d'aspect inaccoutumé devait surprendre le lecteur, piquer sa curiosité et c'est peut-être tout le secret de la saveur si caractéristique de l'exotisme chez Bernardin. « Tamarins », « attiers », « agathis », « papayers », « badamiers », « manguiers », « goyaviers », « tatamaques », « palmistes », « jacqs », « jam-roses », à chaque instant l'un ou l'autre de ces mots rappelait au lecteur que la flore des tropiques n'est point la nôtre et que les paysages évoqués à ses yeux avaient pour lui tout le charme de la nouveauté. L'eût-il oublié, la faune aurait suffi à l'en faire souvenir. Passe encore pour les « colibris » bien connus déjà, voire pour l' « alouette marine » et la « noire frégate », mais l' « oiseau blanc des tropiques », et les « cardinaux couleur de feu », et les « perruches vertes comme des émeraudes » !... On aurait tort de ne voir là que de médiocres artifices de style. Car enfin tous ces termes, pour bizarres qu'ils soient parfois, correspondent à des réalités et, si on peut dire, les traduisent. A nouveaux spectacles, nouveaux procédés de description ! Sous la plume d'un habile écrivain, la langue n'y peut que gagner en fraîcheur et en éclat, et ce n'est sans doute pas profit négligeable.

C'est ainsi que le véritable « exotisme » s'ouvrait aux lettres françaises comme une terre nouvelle découverte par le mince ingénieur de l'Ile-de-France. Fait de haut intérêt et

---

(1) Cité par SAINTE-BEUVE, *Causeries du lundi*, t. I, p. 78.

dont il serait difficile d'exagérer l'importance! Bernardin lui-même, perspicace en ceci, s'en rendait un compte exact. « Nos poètes, dit-il, ont assez reposé leurs amants sur le bord des ruisseaux, dans les prairies et sous les feuillages des hêtres. J'en ai voulu asseoir sur le rivage de la mer, au pied des rochers, à l'ombre des cocotiers, des bananiers et des citronniers. Il ne manque à l'autre partie du monde que des Théocrites et des Virgiles pour que nous en ayons des tableaux aussi intéressants que ceux de notre pays [1]. » C'était voir assez clair dans son dessein et avoir conscience des difficultés qu'il présentait. Bernardin dut de les surmonter à son incomparable virtuosité picturale. Son œil, en effet, n'est pas seulement sensible aux moindres variations de nuance, il saisit aussi les jeux subtils de la lumière dans un ciel d'Orient tout baigné de clarté. Dans un coucher de soleil, il admire, se détachant sur un fond de nuages roulés en masses blanches comme neige, « quatre ou cinq gerbes de lumière qui s'élèvent du soleil couchant jusqu'au zénith, bordent de franges d'or les sommets indécis de cette barrière céleste et vont frapper des reflets de leurs feux les pyramides des montagnes aériennes collatérales, qui semblent être alors d'argent et de vermillon [2] ».

Les merveilles de l'aurore ne sont pas moins finement rendues quand, du bord d'un fleuve, il en contemple le déploiement à travers un bouquet d'arbres. On voit, dit-il, « des ombres fortes et des ombres transparentes se répandre sur le gazon, une verdure sombre et une verdure argentée se découper sur l'azur des cieux, et leurs doux reflets, confondus ensemble, se mouvoir au sein des eaux [3] ». Il excelle dans ces sortes de sous-bois où la lumière éclatante des tropiques, tamisée par le feuillage, a des vibrations plus délicates, et on retrouve maintes fois, dans *Paul et Virginie*, des « notations » du même ordre, délicieusement

(1) *Paul et Virginie*, *Avant-propos*. (ŒUVRES COMPLÈTES, t. IV, p. 7.)

(2) *Études de la nature*, Étude X, t. III, p. 23.

(3) *Études de la nature*, Étude I, t. I, p. 98.

délicates et précises : « Quand le soleil était descendu à l'horizon, ses rayons brisés par les troncs des arbres divergeaient en longues gerbes lumineuses... Quelquefois, son disque tout entier paraissait à l'extrémité d'une avenue et la rendait toute étincelante de lumière. Le feuillage des arbres, éclairé en-dessous de ses rayons safranés, brillait des feux de la topaze et de l'émeraude. Leurs troncs moussus et bruns paraissaient changés en colonnes de bronze antique... [1] ». Ce ne sont là que des tableaux de la nature inanimée, et pourtant, remarquons-le, rien n'y est figé, raide, immobile. L'écrivain a, en effet, dans les œuvres de sa maturité du moins, le souci de saisir dans les aspects qu'il décrit les sourdes pulsations de la vie des choses. Dans une même scène, il note les modifications qu'elle subit d'instant en instant. Ses impressions se suivent, différentes par l'un ou l'autre détail, et la rapidité même de leur succession suffit à donner l'illusion du mouvement. Illusion voulue, sans doute, et même patiemment cherchée, car Bernardin remarque qu' « un des grands charmes du paysage est d'y voir du mouvement ». Et il ajoute : « C'est ce que les tableaux de la plupart de nos peintres manquent souvent d'exprimer [2] ».

« Visuel » au plus haut degré, l'auteur des *Études de la nature* ne laisse pourtant pas de faire, dans ses descriptions, une part restreinte, mais appréciable, aux sensations des autres ordres. Sainte-Beuve déjà constatait que chez lui « les odeurs se mêlent aux couleurs », et il y voyait « un signe de délicatesse et de sensibilité [3] ». Il n'oublie pas davantage les sons : à

---

(1) *Paul et Virginie.* (ŒUVRES COMPLÈTES, t. IV, p 61.) — Un manuscrit nous conserve les traces du curieux travail par quoi Bernardin étoffe ses descriptions exotiques et y renforce les couleurs par empâtements successifs « accrochant où il peut des notations pittoresques ». Voir, à ce sujet. l'étude minutieuse et pénétrante de M. G. LANSON : *Un manuscrit de Paul et Virginie.* (REVUE DU MOIS, 10 avril 1908, surtout p. 430 sqq.)

(2) *Études de la nature*, Étude X, t. III, p. 48,

(3) *Portraits littéraires*, t. II, p. 129.

preuve le fameux morceau, d'ailleurs trop loué, sur les « Forêts agitées par les vents ». On peut croire pourtant que son mérite est moindre ici. Car, s'il a noté les sensations auditives avec cette exactitude scrupuleuse qui est comme la marque caractéristique de son talent, il n'en saisit pas toujours toute la poésie et toute la beauté. Son oreille est flattée par des sons réguliers et sourds, mais cette impression reste chez lui assez vague et, pour ainsi dire, amorphe. Comme son maître Jean-Jacques, il semble leur demander surtout l'anesthésie délicieuse de l'assoupissement. Il félicite quelque part la nature de faire sortir « du sein des forêts, des prairies et des vallons, des bruits ineffables qui excitent en nous de douces rêveries et nous plongent dans de profonds sommeils [1] ». Ne penserait-on pas entendre le promeneur solitaire ?

Mais, à décomposer en leurs éléments psychologiques les descriptions de Bernardin, on risquerait fort de leur enlever le meilleur de leur charme qui réside souvent dans la perfection des ensembles. « Tout est court, simple, tournant vite au tableau enchanteur [2] », disait de *Paul et Virginie* un juge compétent entre tous. Rien de plus vrai, et chacun le sait, puisque chacun a lu la seule idylle qui ait mérité de survivre au naufrage du genre. On y trouve de ravissantes miniatures, mais est-ce bien pour peindre ces œuvrettes qu'il était nécessaire de rénover complètement les procédés de l'expression pittoresque ? Il y a ici disproportion évidente entre les moyens employés et l'œuvre réalisée. C'est que Bernardin voudrait en vain s'élever jusqu'au grand paysage ; il manque de puissance et de souffle, et rapetisse malgré lui les aspects les plus imposants. Il ne se hausse point à ce qu'on pourrait appeler le sublime du descriptif. De là vient, sans doute, qu'il n'a guère réussi — sauf une ou deux exceptions — à peindre cette mer qu'il aimait d'ailleurs assez peu.

---

(1) *Études de la nature*, Étude XII, t. IV, p. 191.

(2) SAINTE-BEUVE, *Op. cit.*, p. 128.

Qu'on lise plutôt le début du premier livre de l'*Arcadie*. Le berger Tirtée « était assis sous des pins, au pied d'une roche, d'où il considérait au loin la mer agitée par les vents du Midi. Ses flots couleur d'olive étaient blanchis d'écume qui jaillissait en gerbes sur toutes les grèves. Des bateaux de pêcheurs, paraissant et disparaissant tour à tour entre les lames, hasardaient, en s'échouant sur le rivage, d'y chercher leur salut, tandis que de gros vaisseaux à la voile, tout penchés par la violence du vent, s'en éloignaient dans la crainte du naufrage [1] ». On le voit, ce n'est qu'une esquisse ou une aquarelle, — et même une jolie aquarelle, — non un vaste tableau où semble revivre la réalité. C'est que, pour traiter pareil sujet, il aurait fallu abandonner son mince pinceau pour la « brosse » de Chateaubriand.

L'auteur d'*Atala* aura sur son prédécesseur une autre supériorité encore : il établira, entre l'action et le site où elle se déroule, une harmonie notablement plus délicate. Mais il y aurait quelque injustice à reprocher à Bernardin de n'avoir pas deviné son victorieux rival. Louons-le plutôt d'avoir, l'un des premiers, exprimé dans ses nuances les plus fines le sentiment de la mélancolie. La « sensibilité », qui est réelle chez lui, lui révèle tout le charme d'une rêverie aux teintes engrisaillées. « En général, constate-t-il, les beautés vives et enjouées nous plaisent, mais il n'y a que les mélancoliques qui nous touchent [2]. » C'est indiquer d'un trait la nature propre de cet état d'esprit déterminé par une excitation légère de l'émotivité qui

---

[1] *OEuvres complètes*, t. IV, p. 293. — A propos de cette œuvre, il est assez étonnant qu'on n'ait jamais, à notre connaissance, signalé les analogies que son premier livre, publié en 1788, présente avec le neuvième livre des *Martyrs*. Le long récit d'Amasis y rappelle, en effet, celui d'Eudore. Tous deux ont pour auditeurs un vieillard grec et sa fille ; Tirtée fait songer à Démodocus et Cyané à Cymodocée. Notons encore que les aventures des deux héros se déroulent au milieu des barbares gaulois. Il est vrai qu'il manque à l'*Arcadie* l'épisode de Velléda, et c'est beaucoup !

[2] *Études de la nature*, Étude X, t. III, p. 58.

ombre de tristesse un visage où ne s'est pas encore éteint le reflet du sourire. D'autres peindront la mélancolie désespérée et morne, ou furieuse et révoltée. Elle est, chez Bernardin, pure de toute amertume. C'est peut-être qu'elle naît chez lui moins des orages de la vie intérieure que des suggestions des aspects et des forces de la nature. « Je goûte du plaisir, écrit-il, lorsqu'il pleut à verse, que je vois les vieux murs mousseux tous dégouttant d'eau et que j'entends les murmures du vent qui se mêlent aux frémissements de la pluie (¹) ». Ainsi le paysage se réfléchit au plus profond de l'être moral. N'est-ce pas qu'un lien mystérieux unit indissolublement les deux ordres de réalité où se meut notre personnalité? Chez notre écrivain, c'est le monde extérieur qui enrichit la vie morale d'un sentiment nouveau. Par une marche précisément inverse, Balzac n'arrivera à comprendre — sinon à ressentir — l'attrait du paysage qu'à la faveur de certaines dispositions psychologiques. « Depuis que je me *mélancolise*, avouera-t-il, j'ai remarqué que l'âme s'ennuie des figures et qu'un paysage lui laisse bien plus de champ (²). » Bernardin, lui, a parfois besoin de la nature pour lui révéler certains secrets de son moi. Mais il a beau remarquer, avec une sorte d'étonnement, qu'elle « se conforme à sa situation comme une tendre amie (³) », ce grand découvreur d'harmonies ne perçoit que rarement celle-là, la plus intime de toutes peut-être : le peintre qui est en lui l'entraîne trop vers les matérialités du paysage pour qu'il soit toujours bien sensible à l'impression morale qui s'en dégage.

Il reste donc des lacunes, des lacunes fâcheuses, dans le talent descriptif de Bernardin, et c'est bien ce qui empêche de le compter au premier rang de nos grands écrivains. Mais il vient immédiatement après eux, parmi ces génies incomplets mais

---

(¹) *Études de la nature*, Étude XII, t. IV, p. 218.

(²) Cité par L. Arréat : *Art et psychologie individuelle*. Alcan, 1906, p. 13.

(³) *Études de la nature*, Étude XII, t. IV, p. 220.

originaux, dont l'influence est décisive dans l'orientation d'une littérature. Précurseur — puisqu'il faut bien reprendre ce terme banal, mais ici d'une rigoureuse exactitude — il le fut par l'introduction dans les lettres d'un pittoresque exotique aux teintes vives et chatoyantes [1]. Il en broya et séria les couleurs avec un art très réel ; mais la puissance lui manqua, qui lui eût permis d'en faire vibrer, sur une grande toile, la chaude et rare opulence. Il en fut ainsi du descriptif, comme du « philosophe », insupportable lorsqu'il vaticine sur les destins de la société et de l'univers, exquis, au contraire, quand il restreint sagement son horizon au petit monde qui naît, s'agite et meurt sur les feuilles velues d'un fraisier.

---

[1] Faut-il, à côté de lui, mentionner Volney comme un autre précurseur? On l'a cru souvent, et assuré, sur la foi d'une page bien connue des *Ruines*. Et il est certain qu'on y trouve quelque chose du ton et du pittoresque de Chateaubriand. Seulement, cette page est unique dans l'œuvre de Volney. Rien dans tout le reste de ses ouvrages nous ne disons pas qui en approche, mais qui en donne la moindre idée. Partout le même style sec et abstrait. Toute sa vie ce parfait idéologue a écrit dans la langue de Condorcet, avec moins de nombre. Toute sa vie, sauf un jour où le hasard d'une émotion fugitive lui arracha un passage d'un accent plus profond et d'une couleur plus chaude. Mais il y aurait danger à fonder sur cet accident un jugement ou une classification. Il suffira donc d'avoir rappelé ici cette page que l'on peut lire partout.

CHAPITRE IV.

Les progrès du pittoresque.

I. La découverte littéraire des Pyrénées. — II. La nature dans le roman : Mme Cottin, Mme de Genlis, Mme de Souza, Mme de Staël. — III. La nature dans le roman : Berriat Saint-Prix, Mme de Krudener, Benjamin Constant. — IV. Les théoriciens du paysage.

Vers le milieu du XVIIIe siècle, les Alpes avaient été découvertes, et J.-J. Rousseau s'était chargé d'en dire aussitôt les beautés ; on sait avec quel lyrisme, quelle émotion, quelle sincérité profonde. Une autre « terra incognita » sera révélée quelque quarante ans plus tard. Une petite troupe de voyageurs — naturalistes pour la plupart — marchera à la conquête des Pyrénées, et leurs relations transmettront au public des impressions de force et d'intensité variables, mais où l'on sentira, sous les mots plus ou moins adroitement agencés en phrases, vibrer une même admiration. Une nouvelle région du sol français se trouvera ainsi ouverte aux peintres littéraires. Et ce n'est point là chose indifférente. Sans doute, à pareille date, la montagne a déjà trouvé toute une légion de panégyristes et de paysagistes. Mais, jusqu'à la fin de l'Ancien Régime, la montagne, ce sera les Alpes, et rien que les Alpes. Or, la nature pyrénéenne est trop différente des sites alpestres pour qu'on puisse la peindre avec les mêmes couleurs. Pour ces aspects nouveaux, force sera bien de se composer une palette nouvelle. Ainsi la découverte des Pyrénées marquera une conquête du pittoresque descriptif, et, en même temps, elle fournira un témoignage précis de cette lente évolution du goût public, que la littérature précipite quelquefois, mais dont elle subit presque toujours le contre-coup.

Cette évolution se signale d'autant mieux, dans le cas présent,

que les Pyrénées — dans certaines de leurs parties au moins — n'avaient rien de ces cantons perdus dans l'isolement d'une lointaine province, et où l'étranger ne se hasarde point. Depuis plus de trois siècles, nombre de malades, ou d'oisifs, venaient chaque année y prendre les eaux, et pas n'est besoin de citer, entre tant d'autres, l'exemple fameux de Marguerite de Navarre pour attester la vogue dont jouirent de très bonne heure Bagnères et Cauterets. Mais jusqu'au moment où nous sommes arrivés, ces voyageurs ne quittaient guère les vallées : ils se contentaient de jeter un regard effrayé sur les hauts sommets et les rochers à pic, pour se hâter de chercher, loin de ces « horreurs », des lieux plus riants et de plus agréables décors (1). Un baigneur du XVIIe siècle, poète à ses heures, évoque bien la nature pyrénéenne, mais c'est pour en dire la désolation, égale à celle que porte en lui un amour malheureux :

De ces courbez vallons les recourbez ombrages
Sifflent heurlant toujours les venimeuses rages
Des Serpens et des Ours (2).

Or, près de cent cinquante ans passeront, et Le Franc de Pompignan se rencontrera avec ce rimeur anonyme pour exprimer, sinon un effroi aussi tragique, du moins une répulsion semblable pour ces paysages trop sombres pour son goût léger :

Disparaissez, objets affreux,
Rochers qui montez jusqu'aux nues,
D'un ciel humide et nébuleux,
Impraticables avenues.

---

(1) Ronsard lui-même n'invoque que pour un jeu de mots assez pédant :
« La tortueuse couronne
Des monts surnommez de feu. »
(*Odes*. Livre V, ode 5; éd. Blanchemain, t. II, p. 321.)

(2) *Constantes larmes du S. D. C., estant aux Bains des Monts Pyrénées,* dans le *Parnasse des plus excellens poètes*, p. p. Mathieu Guillemot. Paris, 1687, t. II, fol. 157 v°.

Torrens dont les fougueux écarts
Se percent des routes bruyantes,
De vos cascades effrayantes
Ne fatiguez plus mes regards (1).

Cette incompréhension, caractéristique du goût classique, s'atténue cependant dès le milieu du XVIIIe siècle. Une évolution commence alors à se dessiner. Les écrivains, fussent-ils poètes, et poètes de salon, ne déclarent plus aussi délibérément haïssables ces aspects dont la singularité les frappe. Toutes leurs préférences esthétiques en sont choquées, et pourtant ils se sentent comme attirés par ces sommets nuageux et ces rocs abrupts. C'est ainsi que, de Le Franc de Pompignan au chevalier Bertin, la nuance est très sensible. Le poète des *Amours* voyage aux Pyrénées, et il en écrit à son ami Parny : « Je serais... embarrassé de vous peindre l'étonnement, l'horreur et l'admiration dont j'ai été saisi à leur approche (2). » Mélange encore obscur de sentiments contradictoires, qui ne lui permet guère de peindre à loisir le paysage. Tout ce qu'il trouve à dire, c'est que « cette longue chaîne de montagnes ressemble de loin à un vaste amas de nuages blanchâtres, bizarrement découpés sur l'horizon ». On sent bien, au surplus, qu'il se tourne d'instinct vers les sites « riants et pittoresques ». Mais l'important, c'est qu'on trouve chez lui la perception encore confuse d'un autre genre de beautés naturelles, dont il commence à apprécier les « effets bizarres et sublimes ». « L'imagination, s'écrie-t-il à tel endroit, ne peut rien concevoir de plus horrible et de plus beau, de plus triste et de plus imposant (3). » Et le rapprochement même de ces épithètes est suggestif.

Que pareil état d'esprit ne fût pas encore commun parmi les

---

(1) Ode V. *En revenant de Barèges.* (Août 1745.)

(2) *Lettre à M. le comte de Parn** [Parny], *écrite des Pyrénées.* (Œuvres complètes. Paris, Roux-Dufort aîné, 1824, in-8°, pp. 331-332.)

(3) *Ibid.*, p. 342.

visiteurs des Pyrénées, on le croira sans peine. Dom Lerouge, qui écrit, en 1785, deux lourds volumes pour signaler les *Passe-temps agréables des eaux minérales de Bagnères en Bigorre et du Béarn,* ne compte point parmi eux la découverte des sites et la contemplation des paysages. Toutes ses impressions se résument en quelques phrases, développement tout général et vague de ce thème depuis longtemps banal : qu' « il y a peu d'âmes sensibles ou fortes auxquelles la vue des montagnes n'inspire de grandes idées [1] ».

Quatre ans plus tard, Ramond de Carbonnières publiait, sous le titre modeste d'*Observations faites dans les Pyrénées,* l'ouvrage qui allait révéler, à la fois aux savants et aux lettrés, la grande montagne méridionale sous ses multiples aspects. On l'a fort bien dit : « Ce livre... est l'acte de naissance des Pyrénées [2] ». Livre singulièrement complexe, œuvre d'un « philanthrope » et d'un « physicien », d'un historien et d'un littérateur, combinant adroitement dans un même cadre des notions d'ordre tout différent. Cet « ouvrage, annonçait Henri Meister dans sa *Correspondance littéraire,* est rempli de connaissances profondes et variées; on y trouve tour à tour des descriptions faites avec beaucoup de justesse et de précision, des peintures vives et animées, des recherches abstraites, des discussions infiniment curieuses sur quelques époques fort obscures de notre histoire, et à ces différents mérites se mêle encore fort souvent l'expression d'une âme profondément pénétrée de tous les bienfaits de la nature et de tous les droits de l'humanité [3] ». Seul le paysa-

---

(1) *Les passe-temps agréables des eaux minérales de Bagnères de Bigorre et du Béarn et leurs propriétés,* par dom Lerouge, de l'ordre de Citeaux. A Paris, chez M. Lerouge, 1785, in-8°, t. I, p. III.

(2) Henri Béraldi, *Cent ans aux Pyrénées.* Paris, 1898, in-8°, t. I, p. 6. — Outre cet ouvrage, voir, pour la période ancienne : D. Mornet, *Un voyage inédit aux Pyrénées en 1765.* (Revue des Pyrénées, 1909, 2e trimestre.)

(3) *Correspondance littéraire,* éd. Tourneux. Paris, Garnier, 1889, in-8°, t. XV, p. 485.

giste littéraire nous intéresse ici, et son œuvre est singulièrement précieuse, si celle de l'homme de science est autrement considérable.

Sans doute, Ramond n'a pas échappé à l'influence de Jean-Jacques. Il a des récitatifs où l'on retrouve, développés avec plus d'abondance et moins de sûreté, des motifs chers au Génevois. Vient-il, par exemple, à rencontrer des bergers changeant de pâturages avec leurs troupeaux, ce spectacle arrache ce cri à son âme « sensible » : « Tableau doux et champêtre, dont la simple nature a fait les fraix, il doit réunir, comme elle, la vénérable empreinte de l'antiquité aux charmes d'une nouvelle jeunesse, et se renouveller, au retour de chaque année, comme la feuille des arbres et comme l'herbe des prés... [1]. » Ou encore c'est, ailleurs, une véhémente apostrophe aux « lois de nos législateurs », coupables de ne pas s'accorder « avec celles de notre nature [2] ». Mais il y a plus, et mieux, chez cet écrivain, que ces legs d'une tradition littéraire vieille de quelques lustres déjà. Sous cette grandiloquence parfois creuse, sous cet étalage un peu trop complaisant de sensibilité, on trouve un observateur diligent et finement compréhensif, qui sait voir la beauté des sites et saisir distinctement le caractère particulier de chacun d'eux. C'est qu'il est servi par son amour profond de la montagne. Il sait toute la force des joies qu'elle donne, et il dit avec un accent profond : « Je sentois ce charme que j'ai tant connu, tant goûté sur les montagnes, ce contentement vague, cette légèreté du corps, cette agilité des membres, cette sérénité de la pensée, si doux à éprouver, si difficiles à peindre [3] ». Mais l'excès du plaisir ne fait pas tort, un seul instant, à ses qualités d'observateur. Ramond a l'expérience des montagnes.

---

(1) *Observations faites dans les Pyrénées, pour servir de suite à des observations sur les Alpes, etc.* A Paris, chez Belin, 1789, in-8°, p. 64.

(2) *Ibid.*, p. 158.

(3) *Ibid.*, p. 42.

Il a parcouru les Alpes; traducteur des *Lettres* de Coxe sur la Suisse, il y a joint des *Observations* d'un vif intérêt. C'est pourquoi, mieux que d'autres, il a pu sentir toute l'originalité du paysage pyrénéen. « Ce n'est point là, note-t-il, le spectacle et la décoration des montagnes centrales, de ces hauteurs désolées, sous lesquelles les vallées s'enfoncent dans un abyme que l'œil n'oseroit sonder; de ces sommets, d'où l'on ne voit que d'autres sommets qui surnagent (*sic*) les vapeurs terrestres; de ces déserts, où l'œil ne rencontre plus rien qui le rassure; où l'oreille ne saisit pas un son qui appartienne à la vie; où la pensée ne trouve plus un objet de méditation qui ne l'accable; où l'imagination s'épouvante à l'approche des idées d'immensité et d'éternité, qui s'emparent d'elle; où les souvenirs de la terre habitée expirent; où un sombre sentiment fait craindre qu'elle-même ne soit rien... Ici, l'on n'est pas hors du monde : on le domine; on l'observe; la demeure des hommes est encore sous les yeux; leurs agitations sont encore dans la mémoire; et le cœur fatigué, s'épanouissant à peine, frémit encore des restes de l'ébranlement [1]. »

Le sentiment est réel sous cette verbosité un peu fatigante. D'autres ont peine à dégager l'impression morale qui émane d'un site, et s'ils essaient de la formuler, elle apparaît trop souvent comme une manière de conclusion surajoutée et banale. Chez Ramond, au contraire, elle est saisie du premier coup : il ne la sépare point de la sensation même, il la confond avec elle, et l'ensemble y gagne une sincérité singulière et suggestive. Parfois ce n'est qu'un trait, indiqué avec une simplicité qui n'est pas sans force. Toute la prenante beauté d'une fin de jour n'est-elle pas comme condensée en ces quelques lignes? « Le soleil, voisin de son coucher..., répandoit ce charme qui naît de l'approche du soir. C'est alors que l'immense nature adopte cette unité de couleurs, et cette régulière disposition d'ombres,

---

(1) Pages 44-45.

qui simplifient les formes, les lient en grandes masses et leur donnent cet ensemble, cette harmonie, cette gravité, qui reposent à la fois l'œil et l'âme (1). » Parfois aussi, il a des expressions frappantes, de ces mots trouvés, qui attestent la sincérité profonde du sentiment. Des rochers, qu'il montre « insensibles au printems et fidèle à leur unique tendance », il dit fortement : « Périr est leur seule affaire (2) ». Ou encore, ce qui saisit, c'est la justesse même de la notion qui, dans sa simplicité un peu nue, traduit l'impression avec une fidélité scrupuleuse. Ecoutons-le, par exemple, nous dire ses rêveries dans le décor sévère de la Maladetta : « Dans ce lugubre silence, interrompu de loin en loin par le vent qui passe dans les cieux, comme nous sur la terre, ma pensée se livroit aux souvenirs du passé. Il me sembloit le dominer comme le monde, et mon âme, resserrée par le profond sentiment des ravages du tems, ne trouvoit que ruines en moi, comme autour de moi (3) ». Pas de déclamation boursouflée ici, pas de sensibilité larmoyante et confuse, mais l'indication rapide et sincère d'un état d'âme réel.

Rare qualité que cette précision quasi scientifique transportée dans l'analyse des sentiments! Elle se retrouve dans la partie pour ainsi dire technique de la description. Dans une langue simple d'ordinaire, un peu « empâtée » parfois, Ramond évoque les sites avec une intensité peu commune. Tout l'art est dans la composition, et parfois on l'y sent trop. Mais les teintes sont bien celles de la réalité saisie par un œil singulièrement délicat. « Il excelle, remarquait finement Sainte-Beuve, à rendre cette couleur presque indescriptible des hauts lieux, ces rayons d'*un soleil sans nuages, mais sans ardeur;* ces caractères des glaciers que l'œil exercé distingue de loin et que l'amant des hauteurs désire; cette *teinte bleuâtre*, cette *coupure nette,* ces *fentes à vive*

---

(1) Page 162.

(2) Page 252.

(3) Page 241.

arête qui le réjouissent, et de près, lorsqu'on y marche, lorsque le bâton et les crampons n'y mordent qu'à peine, « la couleur *de ce bleu de ciel qui est l'ombre* des glaciers (1) ». Et rien n'est plus vrai sans doute. Encore ne faut-il rien exagérer, car les traits que le critique rassemble ainsi en quelques lignes, il faut les chercher au cours de bien des pages. Ramond est un peintre exact et sincère, mais c'est aussi un peintre d'un pittoresque discret et même un peu terne. Buffon le félicita un jour d'« écrire comme Rousseau ». A ce point de vue particulier, on peut le rapprocher plutôt de l'auteur des *Époques de la nature* (2). C'est pourquoi, sans doute, notre goût du pittoresque ne trouve pas toujours à se satisfaire chez lui. Ses épithètes sont exactes, mais souvent un peu grises; souvent aussi elles parlent plus à l'intelligence qu'à l'imagination. « C'est un beau désert que ce lieu, écrit-il des environs du lac d'Oncet : les montagnes s'enchaînent bien; les roches sont d'une grande forme; les contours sont fiers; les sommets hérissés; les précipices profonds... (3). » Et pour précise qu'elle soit, cette description n'est point de celles qui peignent à l'esprit (4).

Ce manque d'éclat est cependant infiniment plus sensible encore chez Boudon de Saint-Amans, dont les *Fragments d'un voyage sentimental et pittoresque dans les Pyrénées* virent le jour la même année que les *Observations* du naturaliste strasbourgeois. Ce botaniste est à coup sûr un aimable voyageur,

---

(1) *Causeries du lundi*, t. I, p. 482.

(2) Lui-même s'avoue nettement le disciple du châtelain de Montbard : « le plus beau génie qui ait été appelé à peindre la nature » (p. 379).

(3) Page 41.

(4) Ceci sera plus vrai encore des œuvres postérieures de Ramond. Le savant y prendra définitivement le pas sur le paysagiste. C'est pourquoi nous croyons pouvoir négliger ici ses *Voyages au Mont-Perdu* (1801) où les descriptions, d'ailleurs plus rares, deviennent aussi un peu froides et sèches. — Pour plus de détails sur Ramond, voir Jacques Reboul, *Un grand précurseur des romantiques : Ramond*. Nice, 1910, in-8°.

mais c'est tout le contraire d'un novateur littéraire. Ses impressions sont celles d'un homme cultivé, qui a des lettres et ne déteste point de le montrer, mais dont le goût resté classique préfère, sans trop se l'avouer, les aspects riants et frais à des beautés qu'il ne peut s'empêcher de trouver « lugubres » ou « funèbres ». Son regard se tourne avec complaisance vers la verdure des vallées. « Des points de vue délicieux, des bocages charmans, des prairies, des sites dont on ne peut rendre l'idée, d'une tranquillité, d'une fraîcheur qui pénètrent dans les veines, des terres cultivées avec toute l'intelligence possible, voilà, écrit-il, pour le champêtre et pour l'agréable. » Il est vrai qu'il fait aussitôt la part du « grand » et du « terrible », et qu'il évoque « une nature imposante, majestueuse, sublime jusque dans ses caprices [1] ». Mais on sent trop que c'est là le parallèle imposé par la mode littéraire, et que des aspects moins effrayants peuvent seuls ravir les yeux de ce paisible botaniste. Encore doit-il à son maître Jean-Jacques de prendre un ton pénétré pour célébrer les « espaces où la main de l'homme n'asservira jamais la nature » et de les opposer, dans un contraste qui est « de style » depuis la *Nouvelle Héloïse*, aux champs cultivés par l'« art » des hommes [2].

Son compagnon de voyage, Dusaulx, échappe infiniment moins encore à l'influence du Génevois. N'avait-il pas été honoré de l'amitié du grand homme? [3]. Il en abuse pour parler des montagnes en « philosophe », et force est bien de sourire devant la ridicule emphase avec laquelle ce « vieil ami des Muses antiques et modernes », comme il s'appelle, entreprend de décrire les « augustes Pyrénées, franchies par Annibal, chantées

---

(1) *Fragmens d'un voyage sentimental et pittoresque dans les Pyrénées* ou *Lettres écrites de ces montagnes*. par M. de Saint-Amans. A Metz, chez Devilly. 1789, in-8°, pp. 16-17.

(2) *Ibid.*

(3) Voir son opuscule : *De mes rapports avec J.-J. Rousseau et de notre correspondance active*. Paris, Didot jeune, 1798, in-8°.

par Lucain ». Quand il se grise ainsi de périodes redondantes et vaticine en grand-prêtre de la pure Nature, il est franchement insupportable, et plus d'une fois on est tenté de fermer le livre... On aurait tort cependant, car, perdus dans cette phraséologie vieillotte, il y a des tableaux bien observés et qui ne pâlissent point auprès des meilleures pages descriptives de Ramond. Un critique qui a jugé Dusaulx avec une sévérité peut-être excessive n'a pu toutefois lui refuser ce mérite : « Au fond, écrit-il, et sous son verbiage sénile, le bon Dusaulx, qui est écrivain, a senti la nature [1] ». Son *Voyage*, publié seulement en 1796, portait, à l'origine, ce titre significatif : *Théorie des sensations et des sentimens que l'on éprouve sur les monts Pyrénées* [2], ce qui eût été un beau sujet pour un esprit plus délié, une intelligence plus pénétrante et une plume plus experte. Sans trop savoir l'exprimer, il n'en a pas moins un goût très réel pour le pays qu'il décrit, et cette sincérité du sentiment a singulièrement servi le paysagiste qui est en lui. Ce dernier s'applique visiblement; l'effort est sensible chez lui. Il veut peindre à larges traits de grands tableaux dont il règle trop bien la composition. Et c'est un premier défaut, dont Ramond déjà n'était pas exempt. Puis Dusaulx n'a pas à sa disposition un vocabulaire suffisamment riche et nuancé pour atteindre toujours à la justesse précise du trait pittoresque. Il y supplée par une observation attentive, consciencieuse, dont il essaie de consigner fidèlement les résultats dans une langue un peu lourde, mais avec une précision de détails qui finit souvent par laisser la sensation de la « chose vue ». C'est ainsi qu'il ne néglige point de noter, avec minutie presque, les phases successives et si différentes d'un lever de soleil dans la montagne. D'abord « un faible crépuscule » qui fait à peine pâlir les

---

(1) H. Béraldi, *Op. cit.*, p. 43.

(2) Voir la préface de sa *Traduction de Juvénal*. Paris, Didot jeune, 1796, in-8°, p. 20.

étoiles; puis une « vapeur lumineuse » auréole les pointes des pics; c'est l'aurore enfin : « bientôt toutes les sommités et les flancs des montagnes furent graduellement atteints par les flèches de feu, lancées pour ainsi dire à travers les roches entr'ouvertes de ces monts vieillissants, et qui semblaient contenir des foudres comprimées. Déjà les flots accumulés d'une lumière ondulante surmontent les obstacles, descendent, se précipitent et chassent devant eux les ténèbres du vallon. Tout s'éclaire, s'illumine... [1] ». Jean-Jacques a passé par là, sans doute, et son élève n'a pas oublié certaine page, d'ailleurs célèbre, où il décrit, lui aussi, le soleil levant annoncé « de loin par les traits de feu qu'il lance devant lui ». Mais tout n'est pas imitation dans ce tableau, et il y a chez Dusaulx les marques évidentes d'une curiosité fort attentive aux détails du paysage. Peu d'écrivains, à pareille date, eussent songé à observer et à décrire ainsi les mobiles merveilles d'un ciel couvert, vu d'une gorge pyrénéenne : « De gros nuages immobiles, entés sur les montagnes, en avaient changé tous les aspects; ils ceintraient (*sic*) les vallons, réunissaient les pics par de longues arcades; et, l'un sur l'autre entassés, offraient comme un second étage de montagnes nouvelles. Selon que ces nuages, diversement éclairés par le soleil, étaient plus ou moins denses, on croyait y voir tantôt un lac et tantôt un volcan. Agités par l'air, venaient-ils à se détacher, à se diviser, on eût dit des monts roulant et s'engrenant sur d'autres monts [2] ».

Chateaubriand viendra bientôt, qui sera un admirable peintre de « ciels » et qui saura, mieux que nul autre, exprimer la poésie des paysages lunaires tout baignés de clartés veloutées. Dusaulx est loin, hélas! de ciseler sa prose à l'égal de ce grand maître du style. Au moins trouve-t-on déjà, dans ses clairs de

---

[1] *Voyage à Barèges et dans les Hautes-Pyrénées, fait en 1788.* Paris, Didot jeune, 1796, in-8°, t. I, p. 338.

[2] *Ibid.*, pp. 223-224.

lune, la même observation précise et délicate à la fois. « C'est, écrit-il, dans les gorges tortueuses des Pyrénées et parmi leurs décombres qu'il faut voir ce bel astre de la nuit épandre sa lumière empruntée, projeter des ombres douteuses sur les sommets couverts de neiges, autour de pics entr'ouverts et noircis par la foudre; qu'il faut le voir paraître, disparaître plusieurs fois en un instant, comme s'il se jouait du voyageur qui le suit des yeux, le perd tout à coup, le cherche et le retrouve à travers la fente d'un rocher, au moment qu'il y pensait le moins. Tantôt la lune, dans ces monts neigeux, cachant la moitié de son disque derrière une roche anguleuse, semble vous épier et chercher à vous surprendre : tantôt s'arrêtant, pour ainsi dire, au milieu de sa course, se livrant tout entière à vos regards, vous l'apercevez au bout d'un vallon, comme à travers un tube, éclairant doucement les troupeaux revenant à l'étable et les eaux ruisselantes sur le flanc des montagnes (1). »

Esquisse quelque peu lourde et gauche que celle-là, mais il faut convenir aussi qu'elle est déjà passablement « poussée ». Aussi bien le bonhomme Dusaulx comprenait tout ce que les Pyrénées, mieux connues, pourraient fournir aux écrivains d'impressions originales et vives, et il usait de toutes les ressources de son style « sublime » pour les appeler vers ce pays nouveau. « Pénétrez hardiment, clamait-il, jusqu'au centre de ces monts pittoresques : allez-y lire quelques-unes des plus belles pages du grand livre de la nature, d'après lequel tous nos livres sont faits. » A l'en croire, chaque site pyrénéen se trouvait prédestiné à un genre particulier, et on devait composer des odes sur le Pic du Midi, des Géorgiques à Campan, des satires à Bagnères, des élégies à Barèges, des idylles à Cauterets et des romans à Saint-Sauveur. A l'épopée, enfin, il assignait la vallée de Gavarnie, et quant aux « jeunes Young tristement épris du genre funèbre », il les envoyait sur le Tourmalet

(1) *Ibid.*, pp. 204-205.

« pour y contempler au clair de lune les grands tombeaux de la nature (1) ».

Tout vibrant qu'il fût, cet appel ne semble guère avoir été entendu, et il n'y eut point d'exode des gens de lettres vers cette terre promise... Dès ce moment, toutefois, les Pyrénées ne sont plus complètement ignorées par la littérature : elles fournissent tout au moins une toile de fond à quelques compositions romanesques. En 1804 paraît une *Étude du cœur humain*, suivie du *Journal des Pyrénées* : « c'est un petit roman descriptif et sentimental, où l'on voit, mise en action, une doctrine contemplative sociale et religieuse (2) ». Cinq ans plus tard, on « situe » dans les mêmes montagnes les aventures terrifiantes d'un roman dans le goût de Mme Radcliffe (3). Et pour qu'il ne manque rien à la gloire des Pyrénées, elles deviennent, presque au même moment, le sujet d'un poème descriptif. L'auteur en était Dureau-Delamalle, qui devait plus tard effacer, par des travaux tout différents, le souvenir de ses erreurs poétiques, et mourir, en 1857, membre de l'Académie des Inscriptions. Mais, en 1808, il n'était encore qu'un simple élève de Delille, et son poème ne tranche en rien sur la classique médiocrité de la poésie impériale. Il revendiquait pourtant le mérite de l'avoir écrit « d'après nature (4) », et il le faisait précéder d'un *Voyage à Vignemale* et d'une *Description des vallées d'Azun, de Cauterets et de Lectoure*. Hélas ! sa prose valait ses vers, et ses moindres descriptions étaient gâtées par cette agaçante profusion de ces épithètes en clinquant, qui était une des plaies de la poésie descriptive : les *sapins argentés* y alternaient avec les *rocs dorés*, et l'*émeraude* des mousses avec

---

(1) *Ibid.*, p. 11.

(2) Cité par J. Merlant, *Le roman personnel de Rousseau à Fromentin*, p. 277. — Cet ouvrage, que Barbier attribue à Mme de Genlis, ne nous a pas été accessible.

(3) *Les visions des Pyrénées*. Paris, Renard, 1809, 4 vol. in-12.

(4) *Les Pyrénées*, poème par M. Dureau-Delamalle fils... A Paris, chez Giguet et Michaud, 1808, in-18, p. 11.

le *cristal* des flots. Quand l'auteur renonçait à ce faux éclat, c'était pour tomber aussitôt dans la banalité la plus fade et décrire, par exemple « un gave *charmant* qui, après avoir glissé longtemps sur les prés *fleuris* et sous les *verts* bosquets de la *douce* vallée de Lectoure, semble en avoir pris la grâce et le charme *paisible* (1) ». C'est dans la même langue qu'écrit encore, peu après, le philosophe Azaïs, qui offre aux lecteurs une manière de cahier-journal de ses sensations dans les Pyrénées (2). Ses tableaux de la nature sont de simples variations sur les thèmes « joli » et « beau », et rien n'est plus insignifiant...

Les Pyrénées n'eurent donc point, comme les Alpes, l'avantage d'attacher leur nom à celui d'un grand peintre littéraire. C'est ce que constatera un voyageur qui rééditera, en 1828, un *Voyage aux Pyrénées françaises et espagnoles* paru en 1789. Après avoir rappelé la vogue de la Suisse et des Alpes, sur lesquelles « des écrivains de premier ordre, les Haller, les de Saussure, Gesner, Bourrit, Sénebier, avaient appelé l'attention de l'Europe savante et voyageuse... lorsque les Pyrénées n'étaient encore connues que comme un point géographique », il ajoutera : « La satiété semble enfin avoir dirigé les curieux sur d'autres pays également favorisés de la nature, et les Pyrénées ont eu leurs admirateurs, mais le génie et le talent ne se sont point encore exercés sur elles (3) ».

Toutefois, une série de tentatives de mérites divers, s'espaçant sur une période de vingt années, avait suffi pour révéler, au moins dans l'essentiel, les caractères particuliers de la nature pyrénéenne. On sut qu'il y avait là des sites de beauté frappante et qu'on ne pouvait confondre avec les paysages alpestres. A

(1) *Op. cit.*, pp. 38 et 39.

(2) Azaïs, *Un mois de séjour dans les Pyrénées*. A Paris, chez Leblanc, Garnery et Nicolle, 1809, in-8°.

(3) J.-P. P[icquet], *Voyage aux Pyrénées françaises et espagnoles*, 2e édition entièrement refondue et augmentée. Paris, 1828, in-8°. Avertissement, pp. i et ii.

travers Ramond et Dusaulx, on put en apprécier l'originalité. C'était là une nouvelle conquête du goût pittoresque. Des formes nouvelles, des contrastes inattendus viendront enrichir la vision des paysagistes littéraires. Il en sera d'eux comme des peintres, auxquels Valenciennes enjoint, dès 1800, d'avoir vu avant d'interpréter la nature « l'Italie, la Suisse et les Pyrénées », ces « pays romantiques qui développent le génie, forment le goût et donnent un caractère grandiose et flatteur aux productions d'un artiste [1] ». Dans la suite, un voyageur retrouvera de temps à autre les émerveillements de Dusaulx, et il décrira avec plus ou moins d'exactitude et de pittoresque quelque site pyrénéen. Ce sera, entre autres, le cas du jeune Adolphe Thiers. A vrai dire, il sera attiré aux marches d'Espagne, vers 1822, par des préoccupations toutes politiques. De plus, il affichera — déjà ! — pour tout dilettantisme esthétique un dédain de bourgeois soucieux surtout d'avantages prosaïquement matériels [2]. Il ne pourra faire cependant que le charme des lieux ne le séduise, et il trouvera des couleurs vives et franches pour peindre un coucher de soleil sur le Canigou :

« La plaine n'avait encore reçu aucun rayon de soleil lorsque tout à coup le Canigou reçut sur son front une teinte rose qui, se mariant à la douceur des neiges, produisit une nuance d'une inexprimable douceur. Cette bande lumineuse s'agrandissant par l'élévation progressive du soleil, le pic supérieur semblait croître à mesure qu'il s'éclairait. Bientôt le mont tout entier fut inondé de lumière et de pourpre : alors toutes ses formes,

---

(1) VALENCIENNES, *Éléments de perspective pratique*. Paris, 1800, in-4°, p. 344.

(2) « Il est passé ce bon temps où, dans les salons dorés, des coquettes avec des flots de carmin sur le visage et des mouches noires sur leur teint de céruse, en présence de leurs amans à talons rouges, n'aimaient à s'entretenir que des sites des Alpes, que de la fraicheur des bergers et de leur fidélité conjugale. Nous ne sommes plus si près de la nature, et nous aimons nos affaires en vrais bourgeois, qui ont la bassesse de soigner leurs intérêts. » (A. THIERS, *Les Pyrénées et le midi de la France*, 2e édit. [la 1re est de 1823]. Paris, 1828, in-8°, p. 197.)

cachées dans l'obscurité, se dessinèrent à la fois, toutes ses saillies ressortirent, toutes ses profondeurs semblèrent s'enfoncer encore, et il parut acquérir une réalité qu'il n'avait pas. Le froid, le vent, la rapidité de la course ajoutaient à ce grand spectacle : le mouvement surtout le rendait enivrant (1). »

Des pages de ce genre continueront l'initiation. Un chapitre de *Cinq-Mars* fera le reste. Et il n'y aura nulle surprise quand la voix puissante d'un grand poète évoquera l'image prestigieuse de ces « montagnes d'azur » :

Rocs de la Frazona, cirque du Marboré,
Cascades qui tombez des neiges entraînées,
Sources, gaves, ruisseaux, torrents des Pyrénées (2).

*
* *

Stendhal, ce railleur à froid, prétendait un jour retrouver dans certaine allée de saules, mentionnée dans la *Princesse de Clèves*, la première trace du sentiment de la nature dans la littérature française. C'était faire trop d'honneur à Mme de la Fayette. Mais ce qui était hardiesse en parlant de la collaboratrice de Segrais, deviendrait témérité folle si on l'appliquait à la légion de femmes écrivains qui, de la Révolution aux environs de 1820, continuent la tradition du roman d'analyse morale à tendances idéalistes. Femmes du monde pour la plupart, elles vivent toujours, d'esprit sinon de fait, dans l'atmosphère factice des salons du XVIIIe siècle, et celles-là même qui ont fui devant la Terreur ne semblent guère avoir employé les loisirs forcés de l'émigration à s'initier aux beautés de la nature étrangère. Elles veulent être psychologues, et non peintres. Leur sujet favori — on pourrait dire leur unique sujet — c'est la lutte du devoir conjugal ou filial contre une

---

(1) *Ibid.*, pp. 92-93.

(2) A. de Vigny, *Le cor* (1825).

passion épurée et délicate. Rien de plus classique, comme on voit. On dirait souvent d'un thème cornélien traité par Racine — ou par Quinault — puis transposé, délayé, affaibli et surtout affadi.

Mais on ne se détache pas entièrement de son époque, et il serait étonnant que le souffle du nouvel esprit littéraire ne vînt pas à pénétrer, par l'une ou l'autre fente, jusque dans le salon bien clos où agissent, je veux dire : où conversent ces aimables héros de roman. Que savent ces mondains de la nature, qu'éprouvent-ils en sa présence? Préciser rapidement ce point, ce sera, en quelque sorte, suivre, dans ses diverses phases, la chétive éclosion de quelques germes nouveaux dans un milieu hostile.

Dans cette lignée de romanciers, il en est quelques-uns, les moins personnels et les moins intéressants, qui montrent quelque bonne volonté à se plier à la mode littéraire. Mme Cottin, qui sévit dans les premières années du XIXe siècle, sacrifie assez docilement au goût régnant, et nous la verrons tremper son pinceau aux godets de Chateaubriand [1]. Le malheur est que ces couleurs d'emprunt, étendues d'une main malhabile, détonnent singulièrement dans la trame grisâtre de son style habituel.

Mme de Genlis ne se prête point à de pareils compromis. Cette inlassable fabricante de sermons bassement pédagogiques, qui prêche la vertu avec une fadeur et une fausseté d'accent capables d'en inspirer à jamais le dégoût, se trouve avoir écrit aussi une bibliothèque entière de romans qui appartiennent tous au genre ennuyeux. Elle y reste obstinément fidèle aux goûts littéraires du XVIIIe siècle, et sa « sensibilité » qu'elle étale complaisamment ne lui a rien révélé des charmes du monde extérieur. La nature n'existe pas pour la sèche Félicie; elle ne l'admet pas même sous son travestissement pastoral, et elle proteste contre la tradition qui fait aller de pair la grande passion et la vie au

(1) Voir plus loin, Chapitre IX.

milieu des champs et des bois. « Non, s'écrie-t-elle dans *Mademoiselle de Clermont* (1802), quoi qu'en disent les amants et les poètes, ce n'est point loin des cités fastueuses, ce n'est point dans la solitude et sous le chaume, que l'amour règne avec le plus d'empire (1). » Rien dans son œuvre n'indique, du reste, qu'elle ait elle-même coulé beaucoup de jours « dans la solitude et sous le chaume », et si elle ne nous le disait expressément, nous ne soupçonnerions point qu'elle a vécu « sur les bords heureux que la Loire baigne et fertilise (2) ». A d'autres signes encore, on reconnait chez elle un goût singulièrement arriéré : dans le même roman, elle proclame Chantilly « le plus beau lieu de la nature », ce qui est tout à l'éloge du jardin français, mais elle avoue en même temps que, si on y rêve sous les bosquets, c'est « à la gloire », et ce n'est pas là un genre de rêveries dont on ait accoutumé de rendre le paysage responsable.

Le talent qui manque à cette sèche gouvernante égarée dans les lettres, on ne peut le refuser à Mme de Souza : un talent, il est vrai, plus souple que puissant, moins imposant qu'aimable (3). Ses romans, qui ne sont guère que des nouvelles un peu longues, restent encore les ouvrages les plus lisibles, et en même temps les plus « représentatifs » de cette littérature de transition qui apparaît comme une survivance de l'ancien régime. Il est caractéristique que le sentiment de la nature y demeure absolument embryonnaire. Ce n'est pas que Mme de Souza passe indifférente, comme Mme de Genlis, devant les aspects divers des plaines, des vallons et des bois. Déjà dans *Adèle de Sénange*

---

(1) *OEuvres de Mme Élie de Beaumont, de Mme de Genlis, de Fiévée et de Mme de Duras.* Paris, Garnier, 1865, p. 219.

(2) *Ibid.*, p. 221.

(3) Voir sur Mme de Souza, outre le « portrait » de SAINTE-BEUVE (*Portraits de femmes*, pp. 44-61), des pages spirituelles et fines de M. A. LE BRETON, *Le roman français au XIXe siècle, avant Balzac.* Paris, 1901, in-16, pp. 52 sqq. – Ajouter l'ouvrage strictement biographique du BARON DE MARICOURT : *Mme de Souza et sa famille.* Paris, Émile-Paul, 1907, in-8°.

(1793), il y a une « notation » de paysage, essai un peu hésitant et grêle, mais qu'il faut relever parce qu'il est unique, ou presque : « Hier, nous avons été à la pointe de l'île, écrit le héros; elle est terminée par une centaine de peupliers très rapprochés les uns des autres et si élevés qu'ils semblent toucher au ciel. Le jour y pénètre à peine; le gazon est d'un vert sombre; la rivière ne s'aperçoit qu'à travers les arbres. Dans cet endroit sauvage, on se croit au bout du monde, et il inspire malgré soi une tristesse dont M. de Sénange ne ressentit que trop l'effet... (1) » Voilà qui ne témoigne point sans doute d'un bien grand talent descriptif ! On sent l'auteur embarrassé, parce que peu accoutumé à bien voir. Jamais son art ne s'affermira beaucoup. Il arrive au jeune héros de *Charles et Marie* (1802) de se promener « par une belle soirée », dans un « parc charmant », et voici comment il peint son « spectacle d'une belle nuit » : « Le ciel étincelant d'étoiles ne m'avoit jamais paru si brillant; l'air étoit embaumé par les fleurs et quelquefois je m'arrêtois pour en respirer le parfum. Ce calme de la nature, ce silence de la nuit me plongeoient dans une profonde rêverie. Mon âme s'y abandonnoit toute entière... (2) » Il est permis de trouver ces « impressions » un peu bien sommairement rendues. Pourtant elles contrastent déjà avec la manière dont Mme de Souza esquive d'ordinaire la description. Elle se borne le plus souvent à constater la beauté du site par la phrase la plus générale, par l'épithète la plus imprécise et la plus banale, et elle passe. « L'air étoit pur, le temps magnifique », voilà les termes peu cherchés par quoi lord Sydenham retrace, dans *Adèle de Sénange*, les délices d'une après-dînée passée dans un parc délicieux (3). Il vaut bien la peine d'être compatriote de Thomson et amateur de jardins

---

(1) *OEuvres de Mme de Souza.* Paris, Garnier, 1865, p. 5.

(2) *Ibid.*, p. 182.

(3) *Ibid.*, p. 28.

pittoresques ! Non moins laconique se montre le héros de *Charles et Marie* dans son journal intime; les indications de temps et de lieux y sont d'un vague désespérant : « Le temps, écrit-il, étoit superbe; c'étoit un de ces jours d'été où la nature est si belle qu'on croit la voir pour la première fois (1) ». Pas un mot de plus ! Mais il y a mieux encore. Dans *Émilie et Alphonse* (1799), le hasard d'une promenade amène les deux protagonistes devant un paysage d'une extraordinaire beauté. Voici tout ce qu'Émilie trouve à dire de cette aventure : « Nous arrivâmes à une sorte de plateau d'où l'on découvre le plus beau pays du monde (2) ». On n'est pas plus discret. Après cela, tant pis pour le lecteur s'il est curieux de savoir ce que peut être « le plus beau pays du monde ». Mme de Souza ne paraît pas avoir eu un seul instant l'idée de le lui apprendre, ni même avoir soupçonné qu'on fût en droit d'exiger d'elle pareille tâche.

Douée d'une intelligence infiniment supérieure, Mme de Staël se rattache cependant à la même lignée de femmes écrivains, formées dans les traditions mondaines du XVIIIe siècle, et c'est ce qui nous explique son goût si étrange, avoué dans l'*Essai sur les fictions*, pour les romans de Mme Riccoboni. Il ne faut donc point nous attendre à trouver exprimé dans ses œuvres un sentiment bien vif des beautés naturelles. Rien de plus frappant à cet égard que les nouvelles écrites dans sa jeunesse. Deux d'entre elles ont pour théâtre des pays exotiques. C'est au Sénégal, à Gorée, que la négresse *Mirza* meurt d'amour pour Ximéo, prince de Cayor; et avec les malheurs de *Pauline*, infortunée victime d'un certain Meltin, dont les arrière-neveux, comme lui « traîtres » de profession, font encore frémir les habitués de l'Ambigu, nous nous trouvons transportés « dans ces climats brûlans où les hommes, uniquement occupés d'un

(1) *Op. cit.*, p. 227.

(2) *Ibid.*, p. 505.

commerce et d'un gain barbares, semblent, pour la plupart, avoir perdu les idées et les sentiments qui pourroient leur en inspirer l'horreur... »; entendez : à Saint-Domingue. Mais le cadre n'est certes pas ici prétexte à descriptions. Il n'y a pas un atome de « couleur locale » dans ces historiettes du genre « larmoyant ». Et ce n'est pas faute de documentation, car quand M[me] de Staël fait venir ses personnages en France, elle est aussi chiche de détails pittoresques. Veut-elle, dans *Pauline* encore, évoquer le site où M[me] de Verneuil a construit sa « charmante maison? » Une phrase y suffit : « La mer d'un côté, un bois touffu de l'autre rendaient cette situation mélancolique et sombre ». A l'imagination du lecteur de faire le reste! Cette indigence descriptive est peut-être plus sensible encore dans *Zulma*, un fragment destiné à s'intercaler dans l'*Essai sur les passions*, et qui nous conduit aux bords lointains de l'Orénoque. Nous y retrouvons le bon sauvage, « homme de la nature », mais du paysage des llanos on ne nous dit mot.

Il en va un peu autrement, il est vrai, dans les grandes œuvres de M[me] de Staël, *Corinne*, par exemple. Là elle se contraint visiblement à regarder parfois la nature. Elle s'essaye à la peindre avec quelque précision. Mais que tout cela reste donc sommaire, et, somme toute, peu suggestif! Quand les Apennins dressent leur barrière à l'horizon lointain, tout ce qu'elle trouve à en dire, c'est que « la transparence de l'air colore ces montagnes, les rapproche et les dessine d'une manière singulièrement pittoresque (1) ». Si un trait particulier est rendu en des termes aussi vagues, on pense bien que les descriptions d'ensemble seront d'une imprécision pire encore. Oswald et Lucile viennent de traverser les Apennins et de retrouver au delà « le beau climat d'Italie »; le voici congrûment dépeint : « Le vent de mer, qui est si étouffant pendant l'été, répandoit une douce chaleur; les

(1) Livre V, chap. III.

gazons étoient verts, l'automne finissoit à peine, et déjà le printemps sembloit s'annoncer (¹) ».

Du reste, Mme de Staël a beau s'évertuer à développer laborieusement des motifs descriptifs (²), il y manque toujours cet accent de sincérité, ce mot évocateur qui dénonce la « chose vue ». C'est qu'elle est au fond très peu sensible aux charmes du monde extérieur, quand la « cérébrale » qu'elle est avant tout n'y trouve point son compte. A Rome, elle juge que l'attrait de la ville éternelle résulte moins de « la beauté réelle de ses monumens » que de « l'intérêt qu'ils inspirent en excitant à penser (³) ». Et ailleurs, Corinne, expliquant ses tableaux à Oswald, fait cet aveu caractéristique : « Je n'aime pas beaucoup les scènes champêtres, qui sont fades en peinture comme des idylles quand elles ne font aucune allusion à la fable ou à l'histoire (⁴) ». C'est dire qu'elle n'écoute rien de ce qui ne parle pas à son intelligence. En réalité, il lui manquera toujours le sens du pittoresque, et même, dans une certaine mesure, le sens du beau. Elle « comprend » les spectacles de la nature, elle n'en goûte pas le charme profond, et M. Lanson a fort bien dit qu' « elle élabore ses perceptions en notions dont elle donne la formule intelligible (⁵) ».

Elle perd donc sa peine en s'appliquant à admirer le monde des choses. Aussi bien s'en rend-elle compte, et ses boutades dépitées attestent cette lacune de son organisation morale. On sait sa prédilection pour « le ruisseau de la rue du Bac ». Le mot est bien de la femme trop spirituelle qui disait un jour à Molé : « Si ce n'était le respect humain, je n'ouvrirais pas une fenêtre pour voir la baie de Naples pour la première fois, tandis

---

(¹) Livre XX, chap. I.

(²) Voir surtout : livre XI, chap. I, et livre XIX, chap. V.

(³) Livre V, chap. III.

(⁴) Livre VIII, chap. IV.

(⁵) *Histoire de la littérature française*, 7e éd., p. 865.

que je ferais cinq cents lieues pour aller causer avec un homme d'esprit que je ne connais pas [1] ». Sa campagne d'Allemagne, qui devait lui révéler tant d'idées nouvelles, ne put réussir à élargir un peu ses vues esthétiques. Elle écrivit bien un chapitre, assez embarrassé d'ailleurs et peu pénétrant, sur la *Contemplation de la nature,* mais elle ne put jamais s'expliquer que par un fol engouement la passion des Allemands pour le monde visible. « Werther, écrit-elle, avoit tellement mis en vogue les sentiments exaltés que personne n'eût osé se montrer sec et froid, quand même on auroit eu ce caractère naturellement. De là cet enthousiasme obligé pour la lune, les forêts, la campagne et la solitude [2]. » Voilà bien le ton, à la fois étonné et dédaigneux, de celle qui reprochait un jour à Fauriel d' « en être encore au préjugé de la campagne ».

C'est assez montrer à quel point les tendances profondes de son esprit empêchaient Mme de Staël de rien connaître des charmes du paysage, et il faut bien conclure par ces paroles d'une autre femme, sa contemporaine, Rosalie de Constant : « La nature est ce qu'elle peint le moins [3] ».

*
* *

On pourrait croire, après cela, que, pendant la période qui nous occupe, le sentiment de la nature est resté tout embryonnaire chez la plupart des écrivains : seuls, quelques grands artistes du style auraient reçu ce don précieux de percevoir distinctement la beauté de lignes d'un horizon champêtre ou le chatoiement pittoresque d'une futaie éclairée par le soleil couchant. Mais la réalité n'est pas aussi simple. Chez plus d'un modeste auteur dont le nom n'a guère survécu, il y a effort

---

(1) Cité par SAINTE-BEUVE, *Portraits de femmes*. Éd. de 1865, p. 127, note 2.

(2) *De l'Allemagne.* Livre III, chap. XVIII.

(3) Cité par H. BORDEAUX, *Vies intimes.* Paris, Fontemoing, 1906, p. 161.

évident vers une précision descriptive qui fait trop défaut aux Souza et aux Genlis. Tentatives isolées, toujours modestes, mais qu'il convient de noter ici parce qu'elles révèlent une tendance persistante à apporter plus de sincérité et de pénétration dans l'interprétation des spectacles naturels.

Qui donc, par exemple, connaît encore aujourd'hui le nom de Berriat Saint-Prix ? Quelques juristes tout au plus, et encore ne le tiennent-ils que pour un honorable érudit d'antan qui, comme l'écrivait un de ses biographes, « passa sa vie à méditer sur la procédure civile et l'instruction criminelle (1) ». Or, ce grave jurisconsulte a signé, en 1801, un roman intitulé : *L'amour et la philosophie* et parsemé de descriptions qui méritent de nous arrêter un moment (2). Ce n'est pas que le style en soit remarquable. Berriat Saint-Prix écrit une langue pure, mais sans grand relief; les épithètes banales du « descriptif » classique sont trop fréquentes chez lui ; son idéal reste encore, il l'avoue, « cette élégante simplicité de langage qu'on admire dans les œuvres du bon Gessner (3) ». Si ses paysages retiennent l'attention, c'est surtout par l'impression de vérité qu'ils laissent au lecteur. Dauphinois, il peint son pays natal sous ses couleurs réelles et avec une précision singulière. Aucun coin de nature qui ne soit « situé »; aucune vallée, aucun pic lointain dont nous ne sachions le nom. Nous ne sommes plus, avec lui, dans le général et le vague : tout est saisi sur la réalité même. Pour lui, il n'est de description que du particulier. A chaque instant, une désignation précise vient, pour ainsi dire, nous transporter en face des lieux décrits : voici les monts de Brion, les « plaines fertiles » de Vif et de Fontanieux, le « torrent fougueux du Drac », les plateaux de

---

(1) A. Taillandier, dans les *Mémoires de la Société des antiquaires de France*, t. XVIII [1846], p. lxviii.

(2) Berriat Saint-Prix, *L'amour et la philosophie*. Paris, 1801, 4 vol. in-12.

(3) *Op. cit.*, t. I, p. 155.

Champagnieux-Brie, le val de Graisivaudan..., et j'en passe, car il lui arrive de citer, en une seule page, une dizaine de noms de lieux. Encore serait-ce peu de chose si le réalisme de Berriat Saint-Prix s'arrêtait là; mais il est sensible aussi dans sa manière de paysagiste littéraire. Il peint avec une attention minutieuse, par touches successives et multipliées, dont l'ensemble laisse bien une vive impression de vérité, en dépit d'une langue un peu terne et d'un style un peu vieilli. Écoutons-le, par exemple, nous décrire ce « verger sentimental » qu'il découvre aux environs de Rosières : il y trouve des chaumières, des « bocages ravissans », des « peupliers d'Italie » ...; le tout disposé « avec art quoique sans dessein ... ». « Ces vaches, ces brebis, répandues çà et là; ces chèvres qui gravissoient les rochers voisins; ces musettes et ces fifres dont la mélodie champêtre faisoit doucement gémir leurs échos; ce vent léger d'automne qui agitoit en tous sens les poiriers, les peupliers et les frênes; ces jets de lumière dorée, dont ils laissoient alors éclairer les touffes d'aubépin qui les avoisinoient, et avec les ombrages épais desquels leur éclat contrastoit vivement; ces bergers qui jouoient en gardant leurs troupeaux; ces bois sombres de châtaigniers qui couvroient un des penchants de la montagne; ces bleds déjà verdoyans qui animoient le penchant opposé; tout entraînoit le spectateur à croire qu'il étoit dans un des paysages vivants du Lorrain, tout disposoit son cœur à s'ouvrir au plus doux des sentimens ... (1). »

Il serait superflu d'insister sur les défauts de cette description un peu confuse, mais on y sent du moins une exactitude quasi minutieuse. C'est un mérite auquel l'auteur tenait assez, et il avait soin d'écrire quelque part en note : « Cette description, ainsi que celles qu'on verra dans la suite, a été faite sur les lieux mêmes. Il seroit à désirer que nos artistes y allassent souvent chercher des sujets de paysages (2) ».

---

(1) *Op. cit.*, t. II, pp. 223-224.

(2) *Ibid.*, t. I, p. 35, note.

Sans être peut-être aussi férue de réalisme pittoresque, Mme de Krudener, qui publiait peu après sa *Valérie* (1803), ne négligeait point pourtant d'insister, elle aussi, sur la vérité de ses peintures. Avant d'évoquer la nature du Nord, elle ne laissait pas ignorer au lecteur qu'elle l'avait vue de ses yeux : « Je me trouvais, il y a quelques années, dans une des plus belles provinces du Danemark : la nature, tour à tour sauvage et riante, souvent sublime, avait jeté dans le magnifique paysage que j'aimais à contempler, là de hautes forêts, ici des lacs tranquilles, tandis que, dans l'éloignement, la mer du Nord et la mer Baltique roulaient leurs vertes ondes au pied des montagnes de la Suède (1) ». De bonne grâce, elle s'excusait d'avoir multiplié dans son œuvre les tableaux « tirés de la nature ». C'est que son héros est Suédois. Or, « les peuples du Nord, ainsi qu'on peut le remarquer dans leur littérature, vivent plus avec la nature, ils l'observent davantage et peut-être l'aiment-ils mieux (2) ».

En réalité, ni le pâle amant de Valérie, ni M[me] de Krudener elle-même n'avaient besoin d'être justifiés. Les descriptions ne prennent point trop de place dans le roman, et souvent elles sont charmantes. Peu de grandes fresques ou de vastes tableaux : l'auteur procède plutôt par croquis, par esquisses de quelques lignes seulement, où il lui arrive pourtant de saisir les détails caractéristiques. Il a de ces notations rapides, en trois coups de crayon, qui valent tout une peinture, et l'on s'explique qu'un bruit malin ait attribué jadis une part de collaboration dans *Valérie* à Bernardin de Saint-Pierre, ce maître de la miniature littéraire. « Qu'il était charmant, écrit le triste Gustave, ce petit lac où le vent jetait quelquefois les pommes de pin de la forêt, ce lac au bord duquel croissaient les sorbiers avec leurs grappes rouges que je venais cueillir pour mes oiseaux, tandis que sur

---

(1) *Valérie*. Paris, Quantin, 1878, in-8°, p. 39.

(2) *Ibid.*, p. 42. — Sur l'auteur de *Valérie*, consulter, avec précaution, le livre de J. TURQUAN, *La baronne de Krudener*. Paris, 1900, in-18.

les branches des sapins se balançaient les jeunes écureuils en se mirant dans les ondes ([1]) ». L'Italie aussi fournit à Mme de Krudener des traits souvent heureux. Si elle ne la décrit point en des pages d'un pittoresque intense, elle traduit finement l'impression que donne cette nature prodigue, somptueuse et toujours en fête. On sent vibrer chez elle un sentiment esthétique que l'on ne perçoit guère chez Mme de Staël. « Nous étions ravis, écrit-elle, de fouler aux pieds le sol de l'Italie; nous attachions nos regards sur ce sol poétique, sur cette terre d'antiques merveilles que le printemps venait saluer avec toutes ses couleurs et tous ses parfums ([2]). » Par une remarquable adresse de composition, les spectacles de la nature méridionale contrastent chez elle avec les perspectives plus sévères des lointaines régions du Nord. Ainsi ses descriptions, on l'a fort bien vu, « outre qu'elles sont originales et brillantes, valent par la façon dont elles s'opposent ([3]) ». Son héros, qui voyage en Italie, ne manque pas une occasion d'évoquer les aspects où son enfance berça des rêves encore indistincts : il dit « la solitude des mers, leur vaste silence ou leur orageuse activité, le vol incertain de l'alcyon, le cri mélancolique de l'oiseau qui aime nos régions glaciales, la triste et douce clarté de nos aurores boréales ([4]) ».

Mais il y a plus, chez Mme de Krudener, que le seul souci du trait pittoresque; elle s'inquiète aussi de la signification morale des sites. « J'ai de tout temps aimé une belle nuit, fait-elle dire à l'un de ses personnages; il me semble qu'elle a toujours mille secrets à dire aux âmes sérieuses et tendres ([5]). » Ainsi de la nature, telle que la voit Gustave : les aspects des lieux parlent à son âme. Dans ses accès de désespoir, il aime à s'arrêter au

---

([1]) *Op. cit.* p. 92.

([2]) *Ibid.*, p. 88.

([3]) A. Le Breton, *Le roman français au XIXe siècle, avant Balzac.* Paris, Société française d'imprimerie et de librairie, 1901, p. 110.

([4]) *Op. cit.*, pp. 52-53.

([5]) *Ibid.*, p. 71.

bord d'un torrent « destructeur comme la passion qui dévore » : « J'ai regardé, écrit-il, quelques corneilles qui passaient les unes après les autres, sur ces arbres renversés et dont les cris lugubres convenaient à l'état de mon âme [1]. » C'est ainsi qu'une convenance s'établit entre le paysage et les dispositions psychologiques des personnages. Toutefois, Mme de Krudener ne voit encore là qu'une « harmonie », selon le système cher à son maître Bernardin. Elle indique le rapport, elle ne prétend point en démêler les raisons secrètes et elle ne découvre point encore une âme aux objets inanimés. Il en va d'elle comme de Benjamin Constant. L'auteur d'*Adolphe* (1814) s'attardera infiniment plus à détailler les crises de la passion qu'à peindre des tableaux de la nature, et pourtant il aura, lui aussi, conscience de semblables accords entre le cadre et l'action : une des scènes les plus pathétiques de son roman se passera au cours d'une promenade par « une de ces journées d'hiver où le soleil semble éclairer tristement la campagne grisâtre, comme s'il regardait en pitié la terre... [2] ». Quel site conviendra mieux à la pâleur et à la démarche chancelante d'Ellénore frappée de langueur?

Mais, quand paraîtront ces lignes, ce qui n'était encore, chez Mme de Krudener, que simples harmonies, sera devenu comme une vaste symbolique de la nature. Ce sera surtout l'œuvre de l'analyse subtile de quelques écrivains dont les héros, retirés de la société des hommes, auront eu tout loisir de pénétrer les secrets de la mystérieuse Nature... Nous les sonderons avec eux quand nous étudierons de plus près — elle en vaut la peine — l'œuvre de ces « solitaires » du Romantisme.

*
* *

Un goût plus vif et plus averti des réalités naturelles se

---

(1) *Op. cit.*, p. 254.

(2) BENJAMIN CONSTANT, *Adolphe*, 3e éd. Paris, Brissot-Thivars, 1824, in-16, p. 213.

traduit ainsi par une recherche, souvent maladroite d'ailleurs, du détail pittoresque, par des tentatives isolées, sans continuité comme sans succès. On peut trouver chétifs ces progrès du sentiment littéraire de la nature; et pourtant on aurait tort de les négliger. Car ces signes précurseurs ont leur signification. Pour être mal venus et pour périr bientôt, les premiers bourgeons n'en annoncent pas moins qu'une sève plus forte commence à circuler sous les rugosités de l'écorce.

Cette vue se précisera si l'on se demande à quel stade de son évolution se trouve, au même moment, la peinture de paysage. A l'époque antérieure à la Révolution, il semble bien que la littérature fût, à notre point de vue particulier, devancée par elle. Il est caractéristique, par exemple, que l'œuvre d'un Vernet continue, jusqu'à la fin du siècle, à fournir aux écrivains des termes de comparaison. En présence d'un site admirable des Pyrénées, Dusaulx s'écrie : « Je crus revoir l'un des mille tableaux de ce fameux Vernet, confident et rival de la nature ... (1) ». La littérature va maintenant prendre sa revanche et découvrir des terres nouvelles, tandis que l'art du paysagiste s'attardera à poursuivre un idéal esthétique suranné. Pendant les premières années du XIXe siècle, peintres et critiques en sont encore à rabâcher des considérations vieilles de près d'un siècle sur l'union étroite de la littérature et de la peinture. Cette théorie chère à l'abbé Du Bos reste pour eux un article de foi. En 1810, Sobry n'hésite pas à préciser encore des rapports déjà singulièrement hypothétiques, et dans sa *Poétique des arts*, il rapproche de chaque grand peintre un grand écrivain qui lui fait, pour ainsi dire, pendant. C'est ainsi

---

(1) *Op. cit.*, t. I, p. 205. Il ajoute : « A mon retour des Pyrénées, je lus cet article au célèbre Vien, et voici l'anecdote qu'il m'a fournie relativement au grand peintre dont il s'agit : « J'étais à Rome, m'a-t-il dit, et, directeur de notre Académie » de peinture, j'allai voir avec mes elèves la superbe cascade de Tivoli ; tous » s'écrièrent : *O le beau Vernet !* »

que Corneille se trouve accouplé à Michel-Ange, Racine à Raphaël, Boileau à Léonard de Vinci, La Fontaine au Corrège, Pascal au Dominiquin et Bossuet au Poussin ([1]).

Cette systématisation ridicule atteste au moins que l'idée du parallélisme des deux arts restait vivante dans les esprits. Aussi bien toutes les vues que l'on trouve exprimées chez les esthéticiens de l'époque sont celles que le siècle précédent avait mises en circulation. C'est ainsi que l'on n'admet encore la représentation des sites que sous les déguisements pompeux du « paysage historique ». Insinuer dans le coin de nature qu'il a choisi quelques ruines antiques est encore le seul moyen par quoi un paysagiste peut se faire pardonner d'avoir élu un genre « qui ne devrait pas exister ([2]) ». Sous l'influence tyrannique de David et de son école, on sera longtemps avant d'admettre qu'un peintre n'est pas tenu de composer le décor champêtre selon les stricts canons d'un certain « beau idéal ». Même les esprits les plus disposés au réalisme du détail reculent devant une conception qui bouleverserait de la sorte toutes les notions reçues. C'est, par exemple, un curieux document que cette *Lettre sur l'art du dessin dans les paysages*, où le jeune Chateaubriand exposait, en 1795, ses opinions esthétiques. Sans doute, les préférences innées et les goûts profonds de l'incomparable descriptif y apparaissent déjà. Il déplore que « les paysagistes n'aiment point assez la nature et la connaissent peu ([3]) » ; il réclame d'eux un contact plus intime avec le monde matériel : « Il faut, écrit-il, que les élèves s'occupent d'abord de l'étude même de la nature : c'est au milieu des campagnes qu'ils doivent prendre leurs premières leçons ([4]) ».

([1]) Sobry, *Poétique des arts ou Cours de peinture et de littérature comparées*. Paris, Delaunay, 1810, in-8°, pp. 195 sqq.

([2]) *Lettres critiques et philosophiques sur le salon de l'an III*, citées par Rosenthal, *La peinture romantique*... Paris, L.-H. May, 1900, in-4°, p. 6.

([3]) Chateaubriand, *OEuvres*, éd. Garnier, 1895, t. III, p. 166.

([4]) *Ibid.*

Parfois même son sens si délicat des beautés naturelles se révèle déjà dans telle remarque ingénieuse sur le caractère particulier des sites ([1]). Qu'on le note pourtant : tous ses conseils ont trait à l'éducation préalable, à l' « apprentissage » du paysagiste. Le peintre doit, à son avis, étudier la nature, et l'étudier de près, mais c'est pour mieux inventer, par après, une nature plus belle. S'en tenir à ses esquisses prises sur le vif, ce serait faire œuvre de froid copiste : une fois maître de son art, il devra s'abandonner à son imagination et offrir aux regards un site idéal conçu selon les règles du « paysage historique ([2]) ». Telle est bien la pensée de Chateaubriand, et il l'exprime très nettement : « Fort alors de ses études et de son goût épuré, l'élève se livrera à son génie. Tantôt il égarera les yeux de l'amateur sous des pins où peut-être un tombeau couvert de lierre appellera en vain l'amitié ; tantôt, dans un vallon étroit, entouré de rochers nus, il placera les restes d'un vieux château : à travers les crevasses des tours, on apercevra le tronc de l'arbre solitaire qui a envahi la demeure du bruit et des combats ; le perce-pierre couvrira de ses croix blanches les débris écroulés, et les capillaires tapisseront les pans de murs encore debout. Peut-être un petit pâtre gardera dans ce lieu ses chèvres qui sauteront de ruine en ruine ([3]) ».

Mais, après tout, Chateaubriand n'est ici qu'un « amateur ». Écoutons plutôt le maître incontesté de la peinture de paysage à l'époque napoléonienne. Dès 1800, le « citoyen » Valenciennes faisait, dans le style grandiloquent et boursouflé du temps, ces déclarations suggestives : « Lorsque l'homme de génie veut délasser son imagination, il rouvre les yeux sur la nature : il la contemple, il l'observe ; il cherche de tous côtés

---

([1]) *Op. cit.*, p. 167.

([2]) La seule innovation qu'il autorise, c'est d'admettre des ruines féodales en lieu et place des ruines antiques.

([3]) *Ibid.*, pp. 168-169.

des modèles qui puissent l'aider à peindre ce que son enthousiasme lui avoit fait apercevoir. Hélas ! il ne trouve presque rien ; il voit cette nature telle qu'elle est : il admire, mais il n'est pas content. Les rochers lui paroissent mesquins, les montagnes affaissées, les précipices sans profondeur. Son génie, resserré d'abord, pressé dans tous les sens par l'immensité des détails qui s'offrent à sa vue, brise bientôt des liens qui l'attachent, et, se dégageant des vérités minutieuses qui le tenoient enchaîné, il grandit ces rochers, il porte la cime des montagnes dans les nues et, précipitant son imagination dans les gouffres, il leur donne la profondeur de l'abîme. Ces chênes deviennent majestueux et touffus et forment la forêt des druides. Les plus petits objets acquièrent de la noblesse et de la chaleur : tout s'anime sous son pinceau magique ; jusqu'aux frêles roseaux agités par les vents, qui ne sont plus de simples productions de la terre marécageuse, mais qui deviennent les restes infortunés de l'amante du dieu Pan, baignés par les eaux limpides du fleuve Ladon et rendant déjà le son plaintif et harmonieux de la flûte [1]. »

Rien ne peut marquer plus nettement que ces lignes combien on était loin encore, à pareille date, du réalisme pictural qui devait produire, après 1830, les chefs-d'œuvre du paysage français. Aussi bien Valenciennes ne songeait guère à dissimuler son aversion pour les peintres qui se bornaient à « copier » les réalités extérieures. Il tranchait net, au contraire, et son traité théorique de l'art du paysage distingue dès l'abord deux manières très différentes de représenter la nature. On peut, à son sens, la peindre ou telle qu'elle est, ou telle qu'elle devrait être ; et il ne cache point ses sympathies pour la seconde manière,

---

[1] P.-H. Valenciennes, *Élémens de perspective pratique à l'usage des artistes...* Paris, Desenne et Duprat, an VIII, in-4°, pp. 384-385. — Cette page, regardée sans doute comme essentielle, fut reproduite dans l'*Esprit des journaux* du 6 Prairial an VIII (26 mai 1800).

infiniment plus difficile, à l'en croire. Pour y réussir, en effet, « il faut être né avec du génie, avoir beaucoup voyagé et encore plus réfléchi sur ses voyages; il faut s'être nourri de la lecture des anciens et des modernes; s'être familiarisé avec les productions des grands peintres; s'être, en un mot, donné les facultés créatrices pour enfanter ces chefs-d'œuvre de l'art qui intéressent le philosophe et l'homme instruit [1] ». Et voilà sans doute des conditions rarement réunies! Mais aussi quelle gloire attend l'heureux artiste qui répondra à toutes ces exigences, et combien il s'élèvera au-dessus des simples « copistes » de la nature! « Quelle différence, s'écrie Valenciennes, du tableau représentant une vache et quelques moutons paissant dans la plaine à celui des funérailles de Phocion; d'un paysage des bords de la Meuse à celui des bergers de l'Arcadie; d'un temps pluvieux de Ruisdael au déluge du Poussin! Les premiers sont peints avec le sentiment de la couleur et les autres avec la couleur du sentiment [2]. »

Nous n'avons pas à faire ici la critique de cette théorie artistique. D'ailleurs, ces déclarations sont d'elles-mêmes assez significatives. Ce qu'il importe de noter, c'est que cette conception du « paysage historique » restera non seulement triomphante, mais incontestée durant les vingt premières années du siècle. On réimprimera, en 1820, le traité de Valenciennes sans apporter le moindre tempérament à ses théories exclusives. Lecarpentier, dans son *Essai sur le paysage* (1817), réclamera bien de l'artiste quelque sensibilité et surtout « cette légère teinte de mélancolie qui fait trouver le bonheur au sein de la solitude [3] ». Mais dans la classification qu'il esquissera, il n'en donnera pas moins « le premier rang » au paysage historique « parce qu'il semble se rapprocher du genre de l'histoire et qu'il

---

(1) *Op. cit.*, pp 381-382.

(2) *Ibid*, p. 382.

(3) C.-J.-F. Lecarpentier, *Essai sur le paysage*. Paris, Treuttel et Wurtz, 1817, in-8°. p. 25.

exige de grandes connaissances de celui qui veut s'y livrer avec distinction [1] ». Quant à ce qu'il appelle dédaigneusement « l'imitation pure et simple de la nature », ce ne sera encore qu'une variété inférieure et négligeable, rejetée entre le « genre pastoral » et le « genre des marines ». Il faudra attendre 1822 pour trouver une première attaque contre le paysage historique dans la bouche de Delécluze, qui souhaitera voir abandonner une Italie de convention pour les sites de l'Auvergne ou des Vosges [2]. C'est ainsi que, par une rencontre singulière, un critique défenseur des principes classiques sera le premier à indiquer la voie où bientôt s'avanceront hardiment les paysagistes de l'école nouvelle.

---

(1) *Op. cit.*, p. 28.

(2) V. Rosenthal, *op. cit.*, p. 92, note 2.

CHAPITRE V.

Chateaubriand.

I. Les sources du sentiment de la nature : impressions personnelles et influences littéraires. — II. Psychologie du talent descriptif : sensations visuelles et sensations auditives. — III. Le sens de la composition pittoresque. — IV. Sentiment de la nature et sentiment religieux. — V. Évolution du goût pour la nature, d'*Atala* aux *Martyrs*. — VI. La valeur psychologique du paysage. — VII. Importance de l'œuvre de Chateaubriand dans l'histoire du sentiment de la nature.

Il était né au bord de la mer, et le bruit des flots avait bercé ses premiers cris. Enfant, il l'avait eue pour compagne de jeu, en ces jours où, s'ébattant le long des grèves, il goûtait un plaisir sauvage à « se jouer avec les vagues qui se retiraient devant lui ou couraient après lui sur la rive (1) ». Un peu plus tard, il passa une adolescence tour à tour rêveuse ou fougueuse dans un domaine breton aux paysages sévères et sombres, à l'ombre d'un haut donjon peuplé d'oiseaux de nuit. L'océan et l'Armorique, Saint-Malo et Combourg, ce fut dans ces prestigieux décors que se déroula d'abord sa vie, et sa sensibilité s'y enrichit en même temps que son imagination s'y affinait jusqu'au vertige. A ces influences de milieu, il dut de comprendre la beauté et la poésie de la mer. Mais surtout sa virtuosité descriptive fut le fruit des années passées à Combourg, dans le manoir paternel dont, un jour de mai, il aperçut, pour la première fois, les tours qui « montaient dans les arbres d'une futaie éclairée par le soleil couchant (2) ». Là, le futur écrivain trouva ses

(1) *Mémoires d'Outre-Tombe*, t. I, p. 38. — Nous citerons les *Mémoires d'Outre-Tombe* d'après l'édition Méline et Cans, Bruxelles, 1848, sqq., et les *OEuvres* d'après l'édition Legrand, Troussel et Pomey.

(2) *Mémoires d'Outre-Tombe*, t. I, p. 55.

premiers maîtres : la solitude, les flots et les vents. Longues promenades dans le Grand Mail, rêveries délicieuses et folles dans les bois, muettes contemplations du ciel d'automne où croisaient les bandes des ramiers et des cygnes, terreurs nocturnes dans le donjon désert aux heures où la lune dessinait sur ses rideaux l'ombre mobile des chouettes et tandis que grondaient, tour à tour affaiblis ou menaçants, les bruissements mystérieux et chuchoteurs des vents engouffrés ([1]). Telle fut une moitié de sa vie en Bretagne, toute d'oisiveté songeuse, de contemplation mélancolique et de vague désir. L'autre moitié s'écoulait aux côtés d'un père sombre et d'une mère tremblante... Et son âme, comme frileuse, semblait se raidir et se contracter dans cette atmosphère glaciale, où seule une amitié fraternelle, ardente et nerveuse, mettait un rayon de tendresse. Ainsi grandissait François-René de Chateaubriand, et les linéaments d'un caractère singulièrement complexe se dessinaient chez cet adolescent orgueilleux et timide, exalté, taciturne et bizarre.

Il vaut la peine d'insister sur ces premières années, car elles furent décisives dans la formation de l'écrivain et surtout du peintre littéraire. C'est surtout à Combourg, comme on l'a fort bien dit, que « le cœur et l'imagination prirent leur forme inaltérable ([2]) ». Les souvenirs lui en laissèrent dans la mémoire une durable empreinte ; longtemps après, ils y vivaient encore, et la moindre occasion suffisait pour susciter à ses yeux la silhouette précise du vieux manoir breton. A Tivoli, les murmures des vents et des eaux lui valurent une « véritable apparition » : « Je me croyais transporté au bord des grèves ou dans les bruyères de mon Armorique, au milieu d'une nuit d'automne ; les souvenirs du toit paternel effaçaient pour moi ceux des foyers de César ; chaque homme porte en lui un monde composé

([1]) *Loc. cit*

([2]) M. DE VOGÜÉ, *Une âme de désir*. (HEURES D'HISTOIRE, 3e éd., Paris, A. Colin, 1898, p. 83.)

de tout ce qu'il a vu et aimé, et où il rentre sans cesse, alors même qu'il parcourt et semble habiter un monde étranger [1] ». Et combien de fois ces mélancoliques retours à un passé lointain ne sont-ils pas le thème des confidences de l'éternel ennuyé [2]! Mais laissons des *Mémoires* toujours suspects — et, de fait, souvent apprêtés, sinon inexacts. Relisons plutôt les premières œuvres qu'ait avouées Chateaubriand : ces humbles *Tableaux de la nature,* brossés sous l'influence directe de la vie à Combourg.

La critique, à notre avis, a passé trop indifférente à côté de ces essais de jeunesse. Les tâtonnements et les maladresses y éclatent, sans doute, et la gaucherie même de la forme invite au sourire. Aussi bien n'est-ce point une impression de beauté qu'il faut chercher dans les esquisses encore informes d'un grand maître enfant, mais bien les premières traces d'une originalité qui, secondée par une main plus sûre et un goût mieux formé, donnera des chefs-d'œuvre [3]. C'est pourquoi, à les bien considérer, ces vers médiocres sont autre chose qu'un témoignage de l'inaptitude de leur auteur à la forme poétique. Si l'on

---

[1] *Voyage en Italie.* (Œuvres, t. I, p. 136.)

[2] « ... Maintes fois, en voyant le soleil se coucher dans les forêts d'Amérique, je me suis rappelé les bois de Combourg. » (*Mémoires d'Outre-Tombe*, I, p. 75.)

[3] Peut-on se fonder sur les *Tableaux de la nature* pour déterminer les caractéristiques du talent naissant de Chateaubriand ? Il ne les a, comme on sait, publiés qu'en 1828. Les avons-nous sous leur forme originale ? L'auteur déclarait « n'avoir rien ou presque rien changé à ces vers ». Mais M. V. Giraud, dans une de ses belles études sur le grand écrivain, le soupçonne de les avoir par la suite fortement remaniés. Il remarque qu'une bonne partie de la *Nuit d'automne* avait paru sous l'anonymat dans le Mercure de France du 14 Messidor an X (3 juillet 1802), et relève d'un texte à l'autre dix-sept variantes (*Chateaubriand à 22 ans*, dans le Correspondant 1905, t. III, p. 583.) Le chiffre est gros. Mais, à y regarder de plus près, on voit que les changements ne portent guère que sur de menus détails de style. De plus, ce qui nous intéresse davantage, les traits de pittoresque que nous relevons sont

fait abstraction de quelques peintures exotiques, il n'est guère de description célèbre entre les plus admirables dues au pinceau de l' « enchanteur », qui ne soit en germe dans les *Tableaux*. Les thèmes descriptifs proprement « chateaubrianesques » s'y trouvent déjà, indiqués seulement parfois d'un mot sincère et malhabile, parfois d'une image déjà précise qui, reprise plus tard, préparée et exprimée avec plus d'art, deviendra saisissante. Ces ciels, par exemple, si éclatants de couleur et pourtant si vrais, ce n'est pas ailleurs que dans la campagne bretonne, ou du haut du donjon paternel, que l'écrivain en avait observé les nuances et noté les teintes fugitives. Déjà même, il en avait entrepris de rapides croquis. Avant d'évoquer, dans *Atala,* la lune versant dans l'azur « sa lumière gris de perle » qui « descendait sur la cime indéterminée des forêts », il s'était essayé à chanter la « face argentée » de l'astre qui lui était cher ([1]). Quand il peint, dans l'*Essai sur les révolutions,* « le soleil levant sur *des mers étincelantes* dont *le vert changeant* se *glace* de cramoisi et de feu », on aurait tort de croire à un effet de lumière observé aux rives lointaines de Floride. C'est encore un souvenir

---

tous contenus dans la première version. Loin de les multiplier en se corrigeant, Chateaubriand cherche plutôt à assourdir l'éclat de certaines couleurs, et parfois de façon assez peu judicieuse à notre goût. Ainsi le texte du MERCURE renferme ces deux vers :

Le soir se colore
D'un rose mourant.

Ce qui devient en 1828 :

De Vénus qu'il mène,
L'astre va penchant.

D'autre part, M. Giraud ne rappelle pas qu'une autre pièce, *La Forêt*, avait paru en entier dans le MERCURE (Messidor an X, t. IX, p. 6), et ici le texte, sauf deux variantes peu significatives, est identique à celui des *OEuvres complètes*.

([1]) 6e tableau. *Nuit d'automne.* (OEUVRES, t. IV, p. 218.)

persistant des côtes bretonnes; et l'écrivain reprend pour ce lever de soleil des couleurs qui lui avaient servi déjà :

> Le vieux soleil *glace* de pourpre et d'or
> *Le vert changeant des mers étincelantes* (1).

En Amérique aussi, il aurait, à l'en croire, admiré les « *papillons d'or* » formés par les fleurs de l'ulex épineux (2). Il est possible, mais force nous est bien de constater qu'il use là d'une jolie image que lui avait suggérée, aux landes armoricaines, une plante de nom infiniment moins prétentieux :

> Le jonc, orné de ses *papillons d'or*,
> Riait au vent sur des sites terribles (3).

Dès la même époque, il avait comparé au grondement lointain de la mer le bruit du vent d'automne dans la cime des pins, et il invoquait

> ... le pin qui, croissant sur des grèves sauvages,
> Semble l'écho plaintif des mers et des orages (4).

Dans sa lettre à René, Amélie rappellera cette impression : « Je songerai, écrira-t-elle, à ces promenades que je faisais avec vous au milieu des bois, alors que nous croyions retrouver le bruit des mers dans la cime agitée des pins (5) ». La même image reparaîtra, combinée avec une réminiscence de Virgile, dans le

(1) 8e tableau. *La Mer*. (ŒUVRES, t. IV, p. 222.) — Il est vrai qu'il s'agit ici d'un *coucher* de soleil. C'est que l'écrivain, soucieux du vraisemblable, s'est avisé à temps que le soleil vu des rives américaines, ne pouvait guère illuminer à son déclin les bords extrêmes d'un horizon marin !

(2) *Essai sur les révolutions*, partie II, chap. XIII. (ŒUVRES, t. XI, p. 13.) Cf. *Mémoires d'Outre-Tombe*, t. I, p. 66.

(3) 4e tableau. *Le soir dans une vallée*. (ŒUVRES, t. IV, p. 217.)

(4) 1er tableau. *Invocation*. (ŒUVRES, t. IV, p. 215.)

(5) *René*. (ŒUVRES, t. I, p. 79.)

Voyage au Mont-Blanc : « Les bruits du pin, quand ils sont légers, ont été loués par les poètes bucoliques ; quand ils sont violents, ils ressemblent au mugissement de la mer : vous croyez quelquefois entendre gronder l'océan au milieu des Alpes (¹) ».

C'est à Combourg encore que Chateaubriand se lia d'amitié avec le peuple des oiseaux qui animent ses paysages. Il connaissait les cinq messagers du renouveau en Bretagne : « l'hirondelle, le loriot, le coucou, la caille et le rossignol (²) ». D'un œil non moins attentif et charmé, il suivait, au retour de l'automne, « le passage des cygnes et des ramiers, le rassemblement des corneilles dans la prairie de l'étang et leur perchée à l'entrée de la nuit sur les plus hauts chênes du Grand Mail (³) ». René, mélancolique et solitaire, aspirera à s'envoler avec les oiseaux migrateurs vers les bords ignorés et les climats inconnus : « Souvent j'ai suivi des yeux les oiseaux de passage qui volaient au-dessus de ma tête (⁴) ». On le savait par des vers infiniment moins poétiques que la prose cadencée et molle où sont peints les premiers accès du mal du siècle :

L'aquilon vient et l'on voit tristement
L'arbre isolé sur le coteau sauvage
Se balancer au milieu de l'orage.

(¹) *OEuvres*, t. I, p. 194. — Cette image bien chateaubrianesque se retrouve, mais appliquée aux arbres en général, dans le chapitre XIII de l'*Essai sur les révolutions :* « Il s'égare volontiers sous ces arbres dont les sourds mugissements imitent la triste voix des mers lointaines » (OEUVRES, t. II, p. 13), et aussi dans le *Voyage en Amérique :* « Voici le vent, il court sur la cime des arbres...; maintenant, c'est comme le flot de la mer qui se brise tristement sur le rivage » (OEUVRES, t. I, p. 261).

(²) *Mémoires d'Outre-Tombe*, t. I, p. 51. Trente ans après avoir quitté Combourg, le seul sifflement d'une grive était encore pour lui un « son magique » qui faisait reparaître à ses yeux le domaine paternel. Cf. *Ibid.*

(³) *Ibid.*, t. I, p. 118.

(⁴) *René.* (OEUVRES, t I, p. 75.)

De blancs oiseaux, en troupes partagés,
Quittent les bords de l'Océan antique;
Tous, en silence, à la file rangés,
Fendent l'azur d'un ciel mélancolique (1).

Si les vers sont plats, l'observation est juste et l'impression rendue avec une sincérité prenante. Qui pourrait, du reste, lire ces lignes sans intérêt, quand il y retrouve l'ébauche d'une page admirable du *Génie du Christianisme?* « Par un temps grisâtre d'automne, lorsque *la brise souffle* sur les champs, une *troupe* de canards sauvages, *tous rangés à la file, traversent en silence un ciel mélancolique* (2). » Il n'est pas, après cela, bien difficile de deviner sur quel « manoir gothique » descendent les voyageurs ailés et de quelle « étroite fenêtre » brille la lueur dont l'éclat les guide.

On voit quel trésor d'impressions et d'images Chateaubriand emporta de ses années d'adolescence sous le ciel gris et mouvant de Bretagne. Ces souvenirs de Combourg resteront toujours singulièrement vivants en lui. Ils formeront dans sa mémoire comme un premier et riche fonds auquel il empruntera avec une prédilection marquée. C'est sans doute qu'ils lui apparaissaient, à distance, comme transfigurés par toute la magie et toutes les grâces de la prime jeunesse.

Cependant quelques lectures commençaient à stimuler une imagination fort éveillée déjà. « Je reconnais, confesse l'écrivain, que, dans ma première jeunesse, *Ossian*, *Werther*, les *Rêveries du promeneur solitaire*, les *Études de la nature* ont pu s'apparenter à mes idées (3). » On aurait tort d'abuser de cet aveu pour expliquer, par ses origines littéraires, l'œuvre de Chateaubriand. En réalité, l'auteur de *René* ne doit rien d'essentiel à ses prédécesseurs. Ses emprunts se réduisent, le plus

---

(1) 7e tableau. *Le printemps, l'été et l'hiver*. (Œuvres, t. IV, p. 220.)

(2) *Génie du Christianisme*, 1re partie, livre V, chap. VII. (Œuvres. t. V, p. 93.)

(3) *Mémoires d'Outre-Tombe*, t. IV, p. 132.

souvent, à des procédés d'expression : ils sont purement formels. Si une influence se trahit parfois dans sa prose, ce n'est guère que par le retour fréquent de certains thèmes ou la nuance particulière des développements qu'il leur donne. Mais ce ne sont là, le plus souvent, qu'ornements surajoutés, ou concessions aux modes littéraires. Comme son époque, Chateaubriand réunit dans son admiration Homère et Ossian. Au premier, il prendra le procédé des comparaisons épiques, et les *Natchez* offriront, dans leur première partie, bien des exemples de cette manière de pastiche maladroit. L'animation d'un camp français y sera longuement mise en parallèle avec l'activité laborieuse des castors aux alentours de leurs huttes [1]. Avec une évidente prédilection, l'écrivain brossera, sous prétexte de comparaison, de petits tableaux de nature. « Un pêcher couvert de ses fleurs, au milieu des plaines de l'Arménie, cache un moment sa beauté dans un tourbillon de vent, mais il reparaît avec toutes ses grâces lorsque le tourbillon est passé et le front de l'arbre charmant sourit immobile dans la sérénité des airs : ainsi René reprend sa douceur et son calme [2]. » Encore ici le tableau est-il frais et la convenance de la comparaison défendable. Mais il n'en va pas toujours ainsi, et le désir d'enchâsser dans le récit une image pittoresque pousse parfois à des rapprochements d'un imprévu plus ridicule que saisissant. Qu'on détaille, par exemple, la comparaison suivante : « Lorsque l'automne a mûri les vergers, on voit des hommes agrestes, montés sur l'arbre cher à la Neustrie, abattre avec de longues perches la pomme vermeille, tandis que les jeunes filles et les jeunes laboureurs ramassent pêle-mêle, dans une corbeille, les fruits dont le jus doit troubler la raison : ainsi les anges du mal jettent ensemble leurs dons enivrants dans le sein d'Ondouré [3] ».

---

(1) *Natchez*, partie I, livre X. (OEuvres, t. II, pp. 130-131.)

(2) *Ibid.*, partie I, livre III. (OEuvres, t. II, p. 40.)

(3) *Ibid.*, partie I, livre II. (OEuvres, t. II, p. 30.)

Naïfs efforts d'un jeune écrivain qui tâche à se hausser au style épique ! Il y croyait atteindre aussi par la fausse noblesse des expressions, et c'est pourquoi la périphrase fleurit dans ses périodes cadencées. On vient de voir comment le mot « pommier » se prononçait dans cette pompeuse « langue poétique ». Même en pleine possession de sa maîtrise, Chateaubriand n'abandonnera pas ce procédé pseudo-classique. Si l'auteur des *Natchez* montre les soldats de d'Artaguette portant « un tube enflammé surmonté du glaive de Bayonne », l'auteur des *Martyrs* parlera de « ces oiseaux douteux dont un insecte impur semble avoir tissé les ailes(1) ». Et une note laissera entendre combien cette belle trouvaille le ravit : « Il était assez difficile de peindre noblement une chauve-souris(2) ». A côté de ces menues coquetteries de style, il y a parfois trace d'une imitation plus réfléchie. Nous savons, par la préface d'*Atala*, que l'auteur s'est efforcé de donner à son ouvrage « les formes les plus antiques ». En effet, le « livre est divisé en *prologue*, *récit* et *épilogue*. Les principales parties du récit prennent une dénomination comme *les chasseurs*, *les laboureurs*, etc. ; et c'était ainsi que, dans les premiers siècles de la Grèce, les Rapsodes chantaient, sous divers titres, les fragments de l'Iliade et de l'Odyssée(3) ».

Non moins que le vieil aède, le barde Ossian avait charmé Chateaubriand, qui lui garda toujours quelque dévotion(4). Son influence est cependant tout aussi superficielle. Il est bien vrai

---

(1) *Martyrs*. (ŒUVRES, t. III, p. 117.)

(2) *Ibid.*, livre VIII, remarque XXXII. (ŒUVRES, t. IV, p. 87.)

(3) *Atala*. Préface de la 1re édition. (ŒUVRES, t. I, p. 2.)

(4) De Marcellus note à propos d'Ossian : « Cet ami de sa jeunesse le fut aussi de sa maturité. Il le feuilletait souvent. C'est le seul livre que je lui aie connu ; et encore ne fit-il chez lui qu'un séjour éphémère. La belle édition des poésies de Macpherson qui venait de paraître tout récemment lui fut offerte, magnifiquement reliée, par M. Hugh Campbell, parent du poète de ce nom. Et M. de Chateaubriand, quand il quitta Londres, en enrichit ma bibliothèque, où les deux in-8° reposent en ce moment. » (*Chateaubriand et son temps*, p. 118.)

qu'on trouve autant de clairs de lune et de couchers de soleil dans la prose de l'écrivain que dans les chants publiés par Macpherson ; mais il y a là harmonie bien plutôt qu'influence. Quelle différence, du reste, entre le paysage de Chateaubriand, avec ses larges perspectives si lumineuses et si nettes, et la grisaille imprécise, l'atmosphère brumeuse et blafarde des sites ossianiques ! C'est aux allusions, non aux imitations, qu'on peut voir combien les héros gaéliques étaient familiers à celui qui avait traduit *Duthona* et *Gaul*. René ira, il est vrai, écouter un barde « sur les monts de la Calédonie ». Mais ce barde sera le dernier qu'on puisse ouïr dans ces déserts : « maintenant la religion chrétienne, fille aussi des hautes montagnes, a placé des croix sur les monuments des héros de Morven et touché la harpe de David au bord du même torrent où Ossian fit gémir la sienne (1) ». Et pour qu'on s'aperçoive qu'il n'a pas oublié ses chants, il faut qu'il se souhaite, à quelque endroit, le sort « d'un de ces guerriers errant au milieu des vents, des nuages et des fantômes (2) ». Ajoutons que l'œuvre du barde reste, tout autant que les souvenirs antiques, un répertoire commode de comparaisons poétiques, et qu'une jeune fille accompagne Chactas sur les bords du Meschacebé, « comme Antigone guidait les pas d'Œdipe sur le Cithéron ou comme Malvina conduisait Ossian sur les rochers du Morven (3) ».

Plus profonde est, sans nul doute, l'influence de Rousseau, dont l'auteur de l'*Essai sur les révolutions* se déclarait disciple enthousiaste. De fait, il n'y a guère de pages, dans cette œuvre de jeunesse, qui ne révèlent l'élève du Génevois. Le jeune émigré qui les écrivait avec désenchantement dans un grenier de Londres avait, pour vanter les charmes de la solitude, une grandiloquence un peu creuse, mais qui eût ravi son maître :

---

(1) *René*. (ŒUVRES, t. I, p 70.)

(2) *Ibid.* (ŒUVRES, t. I, p. 74.)

(3) *Atala*. (ŒUVRES, t. I, p. 13.)

« Heureux ceux qui aiment la nature; ils la trouveront et trouveront seulement elle au jour de l'adversité[1] ». A son tour, il disait les plaisirs de la botanique, énumérait complaisamment *tulipa silvestris*, *calamens* et *convolvulus*, et finissait par conseiller de courir monts et vaux dans l'appareil où Jean-Jacques se représente : « une loupe à la main et son *Systema naturae* sous le bras[2] ». « Rousseauiste » en botanique, il l'était aussi. il l'était surtout en philosophie. Les « bons sauvages » ou le « bon Scythe » qu'il invoque ressemblent trop à l' « homme de la nature » du Génevois pour qu'il soit besoin d'insister longuement sur l'évidente parenté des deux pensées. Bien des pages de l'*Essai* sont d'un élève qui répète une leçon apprise dans le *Contrat social*. Élève peu docile, il est vrai, et qui devait désavouer son maître avec éclat. Et même, non content d'abjurer le « philosophisme », il finit par traiter de haut l'écrivain et son école, « cette nouvelle école qui allait bientôt substituer le sentimental, l'obscur et le maniéré au vrai, à la clarté et au naturel de Voltaire[3] ». Ingratitude, sans doute ! Notons pourtant que Chateaubriand était redevable au politique et au moraliste, bien plus qu'à l'écrivain et surtout qu'au descriptif et au peintre. On chercherait en vain, chez lui, les coins de nature dont la *Nouvelle Héloïse* avait fait la vogue : les versants montagneux avec leurs chalets et leurs troupeaux, ou les lacs des vallées répétant dans leurs eaux calmes les frais bosquets et les charmilles vertes de leurs rives.

Au contraire, Bernardin de Saint-Pierre s'apparente étroitement à Chateaubriand par les aspects qu'il décrit. Il est vraisemblable que le jeune rêveur de Combourg dut aux *Études de la nature* (1784) la révélation du paysage exotique. Tout au moins les tableaux de la nature tropicale lui permirent-ils de

---

(1) *Essai sur les révolutions*, livre II, chap, XIII. (Œuvres, t. XI, p. 12.)

(2) *Rêveries du promeneur solitaire*. Cinquième promenade.

(3) *Mémoires d'Outre-Tombe*, t. IV, p. 396.

préciser en lui des images, encore flottantes et vagues, d'horizons lointains devinés, plutôt qu'entrevus, dans la brume des méditations solitaires. Encore avait-il en lui trop de puissance et d'originalité pour suivre servilement les traces de l'initiateur. Un hasard singulier voulut que les talents des deux écrivains se différenciassent complètement par les procédés d'exécution. Bernardin broie sur sa large palette les couleurs les plus brillantes et les plus rares; il les combine en de savants mélanges, sérié ses nuances, varie ses teintes à l'infini; tout cela pour peindre, avec beaucoup de délicatesse, de menus tableautins ou de fines miniatures. Avec des moyens d'ordinaire plus simples, Chateaubriand atteindra à des effets autrement puissants, et les vastes perspectives de son paysage parleront infiniment plus haut à nos imaginations que la joliesse souvent cherchée des petits cadres de Bernardin. Aussi n'est-ce guère que par une singulière erreur d'optique qu'on peut voir en lui un simple disciple de l'auteur de *Paul et Virginie* — fût-ce même un « grand disciple [1] » — et, pour l'avancer, il faut toute la ferveur d'une dévotion enthousiaste au peintre de l'Ile-de-France.

Chateaubriand nous semble, en résumé, ne devoir aux descriptifs, ses prédécesseurs, que quelques images, quelques inspirations, quelques « directions » aussi; somme toute, peu de chose. Faut-il, dans le lent travail de formation de son talent pictural, accorder plus d'importance aux courses errantes qui firent défiler des horizons nouveaux aux yeux du jeune voyageur? *A priori*, on est tenté de l'admettre. Et, de fait, écoutons Eudore au VIe livre des *Martyrs*; entendons-le dépeindre, avec un accent profond de vérité, la vie des camps dans les fanges de Batavie. Nous saurons alors, comme on l'a dit finement, « à quoi il est utile d'avoir servi dans l'armée de

---

(1) Cf. Fernand Maury, *Essai sur la vie et les œuvres de Bernardin de Saint-Pierre*, Paris, Hachette, 1892, p. 645.

Condé, septième compagnie bretonne, couleur bleu de roi, avec retroussis à l'hermine [1] ».

Le problème devient singulièrement épineux quand il s'agit du voyage en Amérique. Faut-il voir dans ce séjour aux États-Unis un tournant décisif de la vie de l'écrivain? On l'a dit. On a prétendu que, à défaut « de la route du monde polaire, il trouva sur le nouveau continent celle d'un monde littéraire inconnu », qu'il y rencontra « la Muse de sa gloire future, animée d'inspirations non encore exprimées, armée d'une palette aux couleurs encore vierges [2] ». C'était aller loin. Les belles et minutieuses études de M. Bédier ont depuis singulièrement réduit la part d'impressions originales et personnelles que peut renfermer — que renferme certainement — le *Voyage en Amérique* [3]. Il n'est que trop démontré que Chateaubriand a pris aux voyageurs antérieurs bien des traits intéressants, bien des détails suggestifs et précis. Au reste, il est fort difficile d'admettre qu'un séjour de trois mois au plus ait pu déterminer dans le talent de l'écrivain une métamorphose complète. Mais n'a-t-il exercé aucune influence? Notons que toute une partie du *Voyage* n'est pas atteinte par les recherches récentes. Et il n'est pas indifférent que ce soient précisément ces pages du *Journal sans date* où Sainte-Beuve voyait « les cartons du grand peintre, du grand paysagiste dans leur premier jet [4] ». Ces brèves « notations » d'impressions, si puissantes dans leur concision dénuée d'apprêt, paraissent bien fixer des souvenirs personnels, et on n'y a relevé aucune de ces adroites utilisations de textes, trop fréquentes dans les autres parties de l'œuvre. Il reste donc que si Chateaubriand a vu, au delà de l'Atlantique,

---

(1) G. Lanson, *Histoire de la littérature française*, 7e éd., p. 890.

(2) De Lescure, *Chateaubriand* (Collection des grands écrivains), p. 36.

(3) J. Bédier, *Chateaubriand en Amérique; vérité et fiction*. (Études critiques. A. Colin, 1903, pp. 127-294.) — Cf. G. Bertrin, dans le *Correspondant* du 10 juillet 1900.

(4) *Chateaubriand et son groupe littéraire*, t. I, p. 129.

infiniment moins de choses qu'il ne l'a écrit, il n'a cependant pas laissé d'en rapporter des impressions, moins nombreuses, il est vrai, que nouvelles et profondes.

Avant tout, le voyage en Amérique fut pour lui le voyage au désert. Il lui révéla les voluptés de la solitude absolue, bien plutôt que des peuples étranges et des mœurs bizarres. « Seul au milieu d'un océan de forêts », il en écouta avec ravissement les mille bruits mystérieux et confus. Surtout il connut la puissante séduction de leur calme berceur, où toute la personnalité paraît s'anéantir dans la contemplation. « Qui dira, s'écrie-t-il, le sentiment qu'on éprouve en entrant dans ces forêts aussi vieilles que le monde [1]? » Et l'*Essai sur les révolutions* détaille, en quelques phrases suggestives, ces « charmes secrets et ineffables d'une âme jouissant d'elle-même » : « Dans ces pays déserts, l'âme se plaît à s'enfoncer, à se perdre dans un océan d'éternelles forêts; elle aime à errer à la clarté des étoiles, au bord des lacs immenses, à planer sur le gouffre mugissant des terribles cataractes et, pour ainsi dire, à se fondre avec une nature sauvage et sublime [2] ». Il faut bien l'avouer : ni Charlevoix, ni Carver, ni même Bartram n'avaient connu de pareils accents!

Ils ne connaissaient pas toujours non plus de couleurs aussi éclatantes. Malgré la splendeur des couchants sur la mer et les pures clartés du printemps breton, l'œil du futur écrivain s'était accoutumé aux teintes engrisaillées d'une atmosphère souvent sombre. Le paysage américain l'éblouit, et pour communiquer son impression, il en fut réduit à forcer les nuances et à en multiplier les contrastes. De là, un parti pris de bariolage qui rendait déjà suspectes à l'abbé Morellet les premières pages d'*Atala* [3]. Nous savons aujourd'hui à quelles sources livres-

---

(1) *Voyage en Amérique*. (ŒUVRES, t. I, p. 260.)

(2) *Essai sur les révolutions*. (ŒUVRES, t. XI, p. 114.)

(3) Voir les *Notes et critiques sur Atala*.

ques Chateaubriand allait demander certaines de ces couleurs trop voyantes. Il semble bien qu'il procédait aussi par accumulation de détails réellement observés, réunissant dans un même tableau des traits pittoresques saisis *de visu*, mais à des étapes fort diverses de son voyage. C'était l'avis de Sainte-Beuve ([1]). On aurait tort, pensons-nous, de le rejeter complètement. Les couleurs empruntées ou accumulées ne doivent servir, en bien des endroits, qu'à préciser la sensation, plus vive que nette, — peut-être même peu nette parce que trop vive, — laissée par une vision rapide et brillante.

*
* *

A démêler cet enchevêtrement d'influences littéraires ou locales, tiendrait-on l'explication décisive du talent du descriptif et du peintre? Il est permis d'en douter. La vie à Combourg, les lectures, les voyages en éclairent, il est vrai, les modalités et, pour ainsi dire, les formes extérieures. Il n'est certes pas indifférent que le jeune Chateaubriand se soit plu à émigrer, sur les suggestions de quelques livres favoris, aux espaces indéfinis d'une rêverie voluptueuse et charmante. Il l'est moins encore qu'il ait, en de fugaces randonnées, promené son ennui des bois de Bretagne aux savanes d'Amérique, puis des camps de l'armée de Condé à son grenier de Londres. Mais il y a une raison plus profonde et plus vraie, et il faut la demander à la personnalité même de l'écrivain, je veux dire : aux caractéristiques de son organisation psychologique, telle que l'avaient façonnée les fatalités obscures de l'hérédité et de la naissance.

Un premier trait, c'est dans cet esprit une persistance peu ordinaire des moindres sensations. Une fois bien vues, les choses se gravent dans son souvenir avec une netteté et surtout

---

([1]) *Chateaubriand et son groupe littéraire*, t. II, p. 82.

une ténacité révélatrices de la puissance de l'impression première. Les preuves abondent. Revenant à Rome en 1828, l'écrivain retrouve intacts en lui les tableaux qu'elle lui avait offerts vingt-cinq ans auparavant, et il écrit à Mme Récamier : « Ma mémoire des lieux, étonnante et cruelle à la fois, ne m'avait pas laissé oublier une seule pierre (1) ». Étonnante, elle l'est, à coup sûr, cette précieuse faculté qui lui rend toujours présentes des impressions le plus souvent momentanées et fugitives ; mais cruelle aussi, car sa précision même dénonce à l'écrivain l'insuffisance picturale des phrases et des mots. En bien des endroits, des aveux d'impuissance lui échappent, qui ne sont pas toujours coquetteries d'auteur. « La nature se joue du pinceau des hommes (2) », s'écrie-t-il ; ou encore : « Il faut se contenter de jouir de ce spectacle sans chercher à le décrire (3) » ; et, exaltant les solitudes américaines, il désespère d'en susciter aux yeux les merveilles et d'en suggérer les beautés par la seule magie de la prose... « Alors il sort de tels bruits du fond des forêts, il se passe de telles choses aux yeux, que j'essaierais en vain de les décrire à ceux qui n'ont pas parcouru ces champs primitifs de la nature (4). » Plus tard il s'efforce, en nombre de pages, à retracer les aspects du domaine de Combourg, et il remarque en terminant : « Si, d'après cette trop longue description, un peintre prenait son crayon, reproduirait-il une esquisse ressemblant au château ? Je ne le crois pas, et cependant ma mémoire voit l'objet comme s'il était sous mes yeux : telle est, dans les choses matérielles, l'impuissance de la parole et la puissance du souvenir (5) ! » Si sincère est ce sentiment que, pour exprimer l'indéfinissable des

(1) *Mémoires d'Outre-Tombe*, t. IV, p. 378.

(2) *Voyage en Amérique*. (Œuvres, t. I, p. 278.)

(3) *Ibid*. (Œuvres, t. I, p. 260.)

(4) *Atala*. (Œuvres, t. I, p. 13.)

(5) *Mémoires d'Outre-Tombe*, t. I, p. 58.

passions qui s'agitent au cœur de René, aucune comparaison n'est, à ses yeux, plus frappante que celle-ci : « Les sons que rendent les passions dans le vide d'un cœur solitaire ressemblent aux murmures que les vents et les eaux font entendre dans le silence d'un désert. On en jouit, mais on ne peut les peindre (1) ».

En parlant ainsi, Chateaubriand se calomnie ou, pour mieux dire, il désespère trop vite. La vigueur de sa mémoire lui rend sensible plus qu'à tout autre la relativité de toute notation littéraire. Mais aussi elle le sert admirablement. Il lui doit ces phrases chargées d'images, qui sont, à elles seules, un tableau complet. En de saisissants raccourcis, il évoque les jeux les plus subtils et les plus nuancés de la lumière et de l'ombre. Dans une nuit d'Amérique, il fait voir « les grandes masses des bois et des rochers » se dessiner « sur le fond bleu du firmament comme des découpures noires (2) ». L'impression visuelle est ainsi dessinée d'un simple trait, mais avec une précision troublante. Le moyen encore de ne pas distinguer, après « l'enchanteur », ces « mouches luisantes » qui « brillent dans l'ombre, mais s'éclipsent lorsqu'elles passent sous les rayons de la lune (3) », ou, encore, de ne pas apercevoir, dans son jardin de la rue d'Enfer, « la cime des arbres » qui, « éclairée par derrière, grave sa silhouette noire et dentelée sur l'horizon d'or (4) »? Parfois aussi, l'indiscutable sincérité du détail pittoresque sauve ce que la scène peut avoir d'apprêté ou de théâtral. Trop volontiers, le rêveur prend place au premier plan, et en de trop nobles attitudes. On soupçonne que le prestigieux paysage évoqué pourrait bien n'être qu'un décor banal, toile de fond pour l'incomparable spectacle qu'offrent à la postérité

---

(1) *René*. (ŒUVRES, t. I, p. 74.)

(2) *Natchez*. (ŒUVRES, t. II, p. 152.)

(3) *Voyage en Amérique*. (ŒUVRES, t. I, p. 279.)

(4) *Mémoires d'Outre-Tombe*, t. V, p. 368.

la hautaine méditation et l'aristocratique ennui du vicomte de Chateaubriand... Mais une « chose vue », détachée en contours nets, rassure aussitôt et atteste la sincérité de la description : il faut bien se rendre et croire aux promenades nocturnes de l'écrivain dans la campagne romaine où, en écoutant le silence, il regardait « passer son ombre de portique en portique, le long des aqueducs éclairés par la lune [1] ».

Vision nette, mais aussi singulièrement colorée. On a dit fort justement de l'auteur d'*Atala* qu'il a renouvelé et élargi le sentiment de la nature « par la splendeur du coloris dont il a revêtu les descriptions encore « monochromes » de Rousseau [2] ». Rien n'est plus vrai, mais encore faut-il s'entendre, car les couleurs brillantes de sa riche palette n'ont pas toutes la même valeur esthétique. Nous savons comment, dès le XVIII[e] siècle, les descriptifs se sont complus à rehausser leurs œuvres des teintes les plus vives et souvent les plus crues. Ils ont « fait coloré » par esprit de système, pour obéir à la lettre au fameux apophtegme : « Ut pictura poesis », non pour introduire dans l'interprétation du paysage un élément de vérité. Le Chateaubriand des *Tableaux de la nature* apparaît encore asservi à leurs procédés. Quand il tente de traduire ses impressions, il naît, sous sa plume encore gauche, de ces métaphores trop brillantes que la littérature des salons empruntait au métier du tapissier ou à l'art du joaillier. Il faut y regarder de près pour découvrir, sous le toc de ces images trop faciles, un sentiment de la nature infiniment plus sincère que l'enthousiasme factice d'un Saint-Lambert ou d'un Roucher. Dans ces essais encore hésitants, le *zénith* apparaît d'*azur*, les mers *cristallines*, et il s'en élève — la rime aidant — des *vapeurs purpurines* [3]. Quand le soleil, à son couchant, teint l'horizon

---

(1) *Mémoires d'Outre-Tombe*, t. IV, p. 44.

(2) F. Brunetière, *Manuel de l'histoire de la littérature française*, p. 390.

(3) 3e tableau. (*OEuvres*, t. IV, p. 216.)

de *pourpre* et d'*or* [1], la face *argentée* de la lune surgit dans l'*azur des nuits* [2]. Et il n'est pas de prés *émaillés* [3] où ne brille, comme bien on pense, le *cristal pur* d'un ruisseau [4].

Dans l'*Essai sur les révolutions,* le procédé est sensible encore, mais déjà on peut noter un effort vers la précision et la propriété des images. Qu'on relise plutôt cette brève description :

« J'ai vu le soleil suspendu aux portes du couchant dans des draperies de *pourpre* et d'*or*. La lune, à l'horizon opposé, montait comme une *lampe d'argent* dans l'orient d'*azur*. Les deux astres mêlaient au zénith leurs teintes de *céruse* et de *carmin*. La mer multipliait la scène orientale en *girandoles de diamant* et roulait la pompe de l'Occident en *vagues de roses* [5]. »

Le tableau nous paraît sans doute un peu bien brillant et d'une splendeur plutôt lourde. Remarquons pourtant combien déjà il se précise : les images prennent une valeur pittoresque, ce ne sont plus les poncifs dont de fades versificateurs plaquaient, comme au hasard, leurs ennuyeuses descriptions. Le procédé d'expression dont ils avaient mésusé, Chateaubriand le réhabilite par l'emploi judicieux qu'il en fait. Ces images désuètes reprennent un lustre nouveau au contact de la réalité, encore qu'elles restent solennelles et pompeuses.

Mais ce ne sont là que les débuts du paysagiste. Il ne cessera dans la suite d'enrichir et de varier sa palette. Le souci de précision pittoresque lui fera rechercher les moyens nouveaux d'expression. Il dira les algues « couleur d'écaille fondue [6] »;

---

(1) 8e tableau. (*OEuvres*, t. IV, p. 222.)

(2) 6e tableau. (*OEuvres*, t. IV. p. 219.)

(3) 7e tableau. (*OEuvres*, t. IV, p. 221.)

(4) 8e tableau. (*OEuvres*, t. IV, p. 222.)

(5) *Essai sur les révolutions*, livre II, chap. XXXI. (OEUVRES, t. XI, p. 60.)

(6) *Ibid.*, livre II, chap. XIII. (OEUVRES, t. XI, p. 13.)

notant les oppositions de teintes, il montrera les nuages « mi-partie blancs et roses [1] », ou fera ressortir les figues « pourprées » en les rapprochant des feuilles « violettes [2] ». Il lui arrivera aussi de procéder par empâtements, je veux dire par accumulation de touches colorées. A l'en croire, les « plaines fluides et sans bornes » de tel lac « s'élèvent et se perdent graduellement dans l'étendue; du vert d'émeraude elles passent au bleu pâle, puis à l'outremer, puis à l'indigo. Chaque teinte se fondant l'une dans l'autre, la dernière se termine à l'horizon, où elle se joint au ciel par une barre d'un sombre azur [3] ». Avec une rare virtuosité, il fera chatoyer les nuances les plus riches aux yeux du lecteur, jusqu'à l'éblouir. « Dans les cieux, c'étaient des images de toutes couleurs, les unes fixes, imitant de gros promontoires ou de vieilles tours près d'un torrent; les autres flottant en fumée de roses ou en flocons de soie blanche. Un moment suffisait pour changer la scène aérienne : on voyait alors des gueules de four enflammées, de grands tas de braise, des lumières de lave, des paysages ardents. Les mêmes teintes se répétaient sans se confondre; le feu se détachait du feu, le jaune pâle du jaune pâle, le violet du violet; tout était éclatant, tout était enveloppé, pénétré, saturé de lumière [4]. »

Voilà certes une puissance d'expression et un art du coloris tout nouveaux dans les lettres françaises. Est-ce bien là pourtant le trait original du talent descriptif de Chateaubriand? N'oublions pas que les tableaux éclatants de l' « enchanteur » ont été précédés par toute une série de tentatives de style pittoresque. Tentatives maladroites, il est vrai, et même stériles

---

(1) *Essai sur les révolutions*, 2e partie, chap. XXIII. (ŒUVRES, t. XI, p. 39.)

(2) *Ibid.*, 2e partie, chap. LIV. (ŒUVRES, t. XI, p. 95.)

(3) *Voyage en Amérique*. (ŒUVRES, t. I, p. 257.)

(4) *Ibid.* (ŒUVRES, t. I, p. 278.)

d'ordinaire, mais elles n'en attestent pas moins l'intention de rehausser de couleurs le dessin de la description, et c'est de quoi la chronologie doit bien tenir compte. Puis Bernardin de Saint-Pierre était venu qui, dans des œuvres de moindre proportion, avait pourtant singulièrement enrichi les ressources de l'expression picturale et affiné le sens du coloris. Si grand que soit Chateaubriand, il n'est pas ici l'initiateur. Ce qui, à notre avis, caractérise bien mieux son œuvre, c'est l'importance qu'y prend la sensation auditive. On peut dire qu'il a fait entrer dans la littérature le monde des bruits et des sons. Dans ses essais d'adolescent déjà, cette prédilection se trahit ; son dessein est de chanter

> Le roseau qui *frémit* au bord d'une onde pure,
> Le tremble *au doux parler*, dont le feuillage frais
> Remplit de *bruits légers* les antiques forêts (1).

Des sourds mugissements d'une mer lointaine au moindre susurrement qui rompt le silence des bois, toutes ces impressions revivent dans ses vers, saisies par une ouïe subtile et exprimées avec une sincérité gauche. Il dit « la voix plaintive » du vent du soir, le « bruit léger » du zéphyr ou encore le « bruit de la feuille » que foule le pied du songeur mélancolique et solitaire. Il s'efforce de définir l'écho de ces impressions dans son âme bercée par la mélodie des sons :

> Si l'on savait le calme qu'un ruisseau
> En tous mes sens porte avec son murmure (2) !

Plus précisément encore, il tâche de peindre les molles rêve-

(1) *Tableaux de la nature*. 1er tableau. (ŒUVRES, t. IV, p. 215.)
(2) *Ibid.* 7e tableau. (ŒUVRES, t. IV, p. 220.)

ries où le ravissent le grondement plaintif des marées ou le sifflement des vents fouettant les vagues :

Quand des écueils et des grèves antiques
Sortent des bruits, des voix mélancoliques,
L'âme attendrie en ses rêves se perd,
Et, s'égarant de penser en penser
Comme les flots de murmure en murmure,
Elle se mêle à toute la nature [1].

Rousseau connaissait de pareils plaisirs, et il trouvait dans leur charme apaisant le remède à ses accès de misanthropie soupçonneuse. La distance est grande pourtant du « promeneur solitaire » de l'île Saint-Pierre au jeune poète de Combourg. Jamais ce dernier, même en ces moments de contemplation, ne s'abîme dans une irréelle torpeur. Sa personnalité ne sombre pas comme dans un transport extatique. Ses sens ne sont point assoupis, et surtout son oreille reste infiniment sensible à tous les sons, même aux moindres chuchotements. Elle perçoit jusqu'au « frémissement des plantes qui, séchant à la brise du soir, relèvent de toutes parts leurs tiges abattues [2] ». La merveille, c'est que l'écrivain réussit à mettre en termes suggestifs et nets les sensations les plus subtiles. Une sorte d'impressionnisme plus instinctif, semble-t-il, que conscient l'entraîne dans des voies nouvelles et lui vaut des trouvailles frappantes. Sans accorder, comme plus tard Baudelaire, une valeur effective à la correspondance des couleurs et des sons, il lui arrive pourtant de transposer, lui aussi, ses sensations. Quand il parle du « grand secret de mélancolie » que la lune « aime à raconter aux vieux chênes et aux rivages antiques des mers [3] », cette hardiesse, qui scandalisait l'abbé Morellet, nous charme, au contraire, par ce qu'elle suggère de l'indéfinissable et du mystérieux

(1) *Tableaux de la nature.* 8e tableau. (Œuvres, t. IV, p. 222.)
(2) *Atala.* (Œuvres, t. I, p. 38.)
(3) *Ibid.* (Œuvres, t. I, p. 55.)

des clartés nocturnes. Et Vigny lui-même a-t-il mieux évoqué la voix grave du cor qui naît, se propage et meurt dans l'air humide des bois, que ne le fait, d'un seul mot, celui qui raconte en avoir jadis écouté avec émotion les « sons onduleux [1] ».

Le voyage en Amérique, qui laisse dans la rétine de Chateaubriand d'éblouissantes visions, enrichit aussi — et peut-être davantage — le trésor de ses sensations auditives. Il connut le cri du courlis et celui de la barnacle, les voix rauques des dindes sauvages, le doux sifflement des cardinaux et les roucoulements de la colombe de Virginie. Mais surtout il enregistra, avec une curiosité minutieuse, précise, les mille voix diverses qu'il entendait tour à tour retentir ou chuchoter dans les lointains des vastes forêts. Tout, ou presque tout, est en notations de bruits dans ces extraits du *Journal sans date* qui ravissaient Sainte-Beuve :

« ... Un calme formidable pèse sur ces forêts; on dirait que des silences succèdent à des silences. Je cherche vainement à entendre, dans un tombeau universel, quelque bruit qui décèle la vie... Les forêts mugissent; mille voix s'élèvent. Bientôt les bruits s'affaiblissent; ils meurent dans des lointains presque imaginaires : le silence envahit de nouveau le désert... Voici le vent; il court sur la cime des arbres, il les secoue en passant sur ma tête. Maintenant, c'est comme le flot de la mer qui se brise tristement sur le rivage.

» Les bruits ont réveillé les bruits. La forêt est toute harmonie. Est-ce les sons graves de l'orgue que j'entends, tandis que des sons plus légers errent dans les voûtes de verdure? Un court silence succède; la musique aérienne recommence, partout de douces plaintes, des murmures qui renferment en eux-mêmes d'autres murmures; chaque feuille par un différent langage, chaque brin d'herbe rend une note particulière... [2] »

Ainsi le voyageur écoute les voix de la solitude, et son ouïe

[1] *Génie du Christianisme*, t. V, p. 72.

[2] *Voyage en Amérique*. ŒUVRES, t. I, pp. 261-262.)

singulièrement fine saura désormais analyser avec une rare justesse les sonorités multiples et confondues de la vaste polyphonie naturelle. Il démêlera adroitement les éléments divers de « toute cette musique qui s'exhale de la nature et qui fait qu'on s'imagine entendre les germes sourdre de la terre et les feuilles croître et se développer [1] ». Dans les murmures presque indistincts d'une belle nuit d'Amérique, il saura percevoir « des coups de bec contre les troncs des chênes, des froissements d'animaux qui marchent, broutent ou broient entre leurs dents les noyaux des fruits; des bruissements d'ondes, de faibles gémissements, de sourds meuglements, de doux roucoulements... [2] ». Ailleurs, il distinguera le « chant monotone des cailles », le sifflement des perruches », le « mugissement des bisons » et le « hennissement des cavales siminoles [3] ». Mais il prêtera surtout l'oreille aux sons vagues et confus qu'on perçoit à peine, qui ne parviennent que comme les derniers et frêles accords d'une harmonie lointaine, et ce sera un de ses plaisirs d' « écouter le silence... ».

« C'est dans les sons, au dire d'Obermann, que la nature a placé la plus forte expression du caractère romantique [4]. » Il est significatif que Chateaubriand ait été le premier — ou peu s'en faut — à retrouver et à mettre en relief leur puissance d'évocation. Il le dut à sa précieuse acuité d'oreille qui, d'autre part, fut sans doute pour beaucoup dans l'inimitable eurythmie de sa belle prose cadencée [5]. Grâce à lui, le paysage littéraire

---

(1) *Essai sur les révolutions*, 2e partie, chap. XXXI. (OEuvres, t. XI, p. 60.)

(2) *Atala*. (OEuvres, t I, p. 13.)

(3) *Ibid.*, (OEuvres, t. I, p. 20.)

(4) *Obermann*. Édit. de 1804, t. I, p. 262.

(5) Il faut reconnaître pourtant qu'il a mésusé parfois de cette faculté si développée chez lui. Trop soucieux d'ériger ses impressions en système, il lui est arrivé d'esquisser sur le son *a* une théorie extraordinaire et qui eût étrangement surpris le maître de philosophie de M. Jourdain. (Voir *Génie du Christianisme*, 2e partie, livre III, chap. VI; dans les OEuvres, t. V, p. 198, note 1.)

s'enrichit d'un élément puissant de sincérité et de vie. Et sa valeur esthétique s'en trouve singulièrement accrue, s'il est vrai — comme l'assure un psychologue contemporain — que l'ouïe soit de tous les sens « le plus récent et le plus exclusif chez les êtres supérieurs, celui auquel nous sommes redevables des impressions les plus profondes, les plus délicates et les plus vraiment humaines (1) ».

*
* *

Enrichir, grâce à la fidélité de ses sens et à leur finesse, sa vie imaginative d'une multitude d'impressions, les conserver non seulement exemptes des brumes dont le temps cerne nos ordinaires souvenirs, mais toujours prêtes à surgir, au premier appel, des profondeurs de la mémoire, c'est beaucoup sans doute ; ce n'est pas assez pour faire un grand descriptif. Car l'art du paysage a sa technique en littérature aussi. Si le groupement des masses et la direction des grandes lignes importent dans un tableau, il convient, dans la description, que les impressions particulières concourent à un ensemble à la fois harmonieux et vrai. Le secret de cet art si délicat de la composition, Chateaubriand le possède autant que celui de l'expression lumineuse et saisissante : il excelle à la fois à tailler et à enchâsser les pierres brutes de la sensation.

Ses moindres paysages sont ordonnés avec un soin jaloux, et, à les étudier de près, on y relève l'emploi instinctif ou raisonné d'un certain nombre de procédés. Par exemple, c'est chez lui une pratique constante de terminer ses tableaux par une impression auditive aussi vague, aussi indéterminée qu'il se peut. Procédé simple, mais d'effet très sûr. Ces sons qui paraissent s'éteindre en même temps que s'achève la description laissent comme un écho dans l'esprit du lecteur. On croit les

(1) Mario Pilo, *La psychologie du beau et de l'art*, trad. Dietrich. Paris, Alcan, 1895, p. 10.

entendre se prolonger presque indistincts, en vibrations ténues, comme la voix mourante d'une cloche lointaine. Sensation subtile, effet inexprimable quasi... Aussi bien, et la remarque est de Senancour, « c'est surtout la mélodie des sons qui, réunissant l'étendue sans limites précises à un mouvement sensible mais vague, donne à l'âme ce sentiment de l'infini qu'elle croit posséder en durée et en étendue (1) ». Remplaçons « l'infini » par « l'indéfini », et la phrase s'appliquera fort bien à cet heureux procédé de Chateaubriand. Heureux, parce qu'il donne, le plus souvent, un certain « flou » à l'ensemble, corrige, en quelque sorte, ce que les contours pourraient avoir de trop arrêté, les couleurs de trop brillant, les sonorités de trop accusé.

Le charme, en tout cas, en est indéniable. Qu'on relise plutôt cette fameuse « Nuit chez les sauvages de l'Amérique ». Toute la page est belle, sans doute, des plus belles qu'on ait jamais écrites, mais combien saisissants surtout ces « roulements solennels de la cataracte du Niagara qui, dans le calme de la nuit, se prolongeaient de désert en désert et expiraient à travers les forêts solitaires (2) » ! Ou encore rappelons-nous cet autre paysage nocturne de l'*Itinéraire :* « Au plus beau coucher du soleil avait succédé la plus belle nuit.... Par intervalles, des brises passagères troublaient dans la mer l'image du ciel, agitaient les constellations et venaient expirer parmi les colonnes du temple, avec un faible murmure (3) ». Une description de tempête, souvenir probable d'un épisode de traversée et qui a passé des *Natchez* dans les *Mémoires d'Outre-Tombe* (4), finit encore par

(1) *Obermann*, II, p. 113. (Lettre LXI.)

(2) *Essai sur les révolutions*, 2e partie, chap. LVII (OEuvres, t. XI, p. 114), et *Génie du Christianisme*, 1re partie, livres V et XII (OEuvres, t. V, p. 109.)

(3) *Itinéraire*, 1re partie. (OEuvres, t. VII, p. 170.)

(4) *Natchez*. 1re partie, livre VII (OEuvres, t. II, p. 93), et *Mémoires d'Outre-Tombe*, t. I, p. 342. Voir, au sujet de ces redites, l'intéressante étude de M. L. Chevolot : *Wie hat Chateaubriand in seinen späteren Werken seine früheren benutzt.* (Dissertation de Heidelberg, 1901.)

l'indéterminé d'une sensation auditive : « ... Au milieu de ce fracas, rien n'était peut-être plus alarmant qu'un murmure sourd, pareil à celui d'un vase qui se remplit ». Et que d'autres exemples !

Riches en couleurs et en sons, les descriptions de Chateaubriand ne négligent point les parfums. L'indication en est plus brève et plus rare, il est vrai, mais la puissance suggestive des sensations olfactives est parfois utilisée avec beaucoup d'habileté. Le grand art du novateur est, en effet, tout autant dans son adresse à combiner les tableaux et à ménager les ensembles que dans la justesse et la vérité des impressions ressenties. En quelques phrases, il anime et fait revivre tout un monde de choses. Ces simples lignes d'*Atala* n'évoquent elles point tout un site charmant dans l'imprécision voulue des contours : « La nuit était délicieuse. Le génie des airs secouait sa chevelure bleue embaumée de la senteur des pins, et l'on respirait la faible odeur d'ambre qu'exhalaient les crocodiles cachés sous les tamarins des fleuves. La lune brillait au milieu d'un azur sans tache, et sa lumière gris de perle descendait sur la cime indéterminée des forêts. Aucun bruit ne se faisait entendre, hors je ne sais quelle harmonie lointaine qui régnait dans l'harmonie des bois : on eût dit que l'âme de la solitude soupirait dans toute l'étendue du désert [1] ».

Qu'on remarque comme tout paraît s'ordonner spontanément sous la plume de l' « enchanteur ». Tour à tour l'odorat, la vue et l'ouïe contribuent à l'impression totale, qui n'en reste pas moins d'une unité parfaite. En réalité, il y a là un art très fin de composition. Partout Chateaubriand révèle de même un instinct singulier de la disposition des ensembles. Son paysage est tout en vastes étendues et en larges horizons. Il y a chez lui une tendance sensible à agrandir le cadre des tableaux jusqu'à en faire de vrais panoramas littéraires. Procédé visible surtout

---

(1) *Atala*. (ŒUVRES, t. I, pp. 20-21.)

dans les descriptions faites « de chic » où des données empruntées à l'un ou l'autre voyageur sont habilement fondues soit avec des souvenirs personnels, soit avec des fantaisies d'une imagination brillante et hardie. Ainsi en va-t-il de ce paysage polaire des *Natchez,* repris plus tard dans les *Mémoires d'Outre-Tombe* sans presque aucun changement, sinon cette préalable et prudente addition : « Si nous en croyons les voyageurs.... » :

« Il est quelquefois un charme à ces régions désolées ; rien ne peut te donner une idée du moment où le soleil, touchant la terre, semblait rester immobile et remontait ensuite dans le ciel, au lieu de descendre sous l'horizon. Les monts revêtus de neige, les vallées tapissées de la mousse blanche que broutent les rennes, les mers couvertes de baleines et semées de glaces flottantes, toute cette scène éclairée, comme à la fois, par les feux du couchant et la lumière de l'aurore, brillait des plus tendres et des plus riches couleurs ; on ne savait si on assistait à la création ou à la fin du monde. Un petit oiseau, semblable à celui qui chante la nuit dans les bois, faisait entendre un ramage plaintif. L'amour amenait alors le sauvage Esquimau sur le rocher où l'attendait sa compagne : ces noces de l'homme aux dernières bornes de la terre n'étaient ni sans pompe ni sans félicité (1) ».

Ce n'est même plus là un paysage, c'est plutôt une vaste fresque où se synthétisent les divers aspects de la zone glaciale, car l'œil du voyageur ne peut guère embrasser d'un seul regard les perspectives de ces mers « couvertes de baleines et semées de glaces flottantes ». Là même où des souvenirs plus ou moins précis ne laissent pas ainsi libre carrière à sa fantaisie, l'écrivain n'hésite pourtant pas à « composer » son tableau. Il en recule les bornes, agrandit son champ de vision, choisit entre les traits descriptifs, modifie, combine, arrange au gré de son goût. « Un

---

(1) *Natchez*, 1re partie, livre VIII (ŒUVRES, t. II, p. 95), et *Mémoires d'Outre-Tombe*, t. I, p. 262. — Cf. CHEVOLOT, *op. cit.*, p. 21.

petit bout du croissant de la lune était dans le ciel, écrit-il dans une lettre familière; tout justement pour m'empêcher de mentir, car je sens que si la lune n'avait pas été là réellement, je l'aurais toujours mise dans ma lettre. C'eût été à vous à me convaincre de fausseté, l'almanach à la main [1]. » En badinant, il révélait un des secrets de sa méthode descriptive. Méthode curieuse que Sainte-Beuve a merveilleusement comprise et caractérisée : « L'auteur, écrit-il, n'a pas cherché l'exactitude pittoresque réelle; après une vue générale et rapide..., il a remanié d'autorité ses souvenirs et disposé à son gré les riches images réfléchies moins encore dans sa mémoire que dans son imagination...; il ne s'est pas fait faute de transporter à un fleuve ce qui est vrai d'un autre, de dire du Meschacebé ce qui serait plus juste de l'Ohio, d'inventer en un mot, de combiner, d'agrandir; il a fait acte de poète et de créateur [2] ». Ainsi s'expliquent, en partie, et se justifient les amères critiques de l'*American Quarterly Review* et du soi-disant René de Mersenne [3]. Ajoutons aux souvenirs colorés et embellis par l'imagination les données plus positives fournies par les relations de voyages, et les lignes de Sainte-Beuve rendront compte assez précisément de cet obscur

---

[1] Lettre à Chênedollé et Joubert, du dimanche de la Pentecôte 1803. (P. DE RAYNAL *Les correspondants de Joubert*. Paris, Calmann-Lévy, 1883, p. 182.)

[2] *Chateaubriand et son groupe littéraire*, t. I, p. 200.

[3] Il faut noter que la revue américaine et, après elle, le collaborateur de l'*Invariable* de Fribourg n'ont pas été les premiers à dénoncer le manque de sincérité objective des paysages de Chateaubriand. Nous ne parlons pas des critiques qui accueillirent *Atala;* elles sont de nulle autorité, puisque aucun de ceux qui les formulaient n'avait pu voir les lieux décrits. Mais nous trouvons dans le *Globe* du 2 juillet 1827 les lignes suivantes : « ... Ici [chez Fenimore Cooper] tout est neuf, scènes et caractères : car nous ne regarderons pas comme ayant entamé cette terre vierge encore le roman d'*Atala*, ouvrage admirable sans doute, mais dont les descriptions appartiennent, en grande partie, à la riche imagination de l'auteur, et les personnages à notre civilisation, quelque éloignés qu'ils en paraissent. Nous savons assez, par expérience, que prétendre accomplir le pèlerinage du désert sur

travail d'élaboration. De quelque façon qu'il se soit accompli, l'existence en est indéniable. Elle est attestée encore par les traits communs qui se relèvent dans les tableaux les mieux réussis du maître peintre. Son art s'apparente à celui de deux grands paysagistes qu'il aime fort. « Si le Poussin, remarque-t-il, reproduit la campagne de Rome lors même que la scène de ses paysages est placée ailleurs, le Lorrain reproduit les ciels de Rome lors même qu'il peint des vaisseaux et un soleil couchant sur la mer (1). » A lui aussi, ces transpositions sont familières. C'est que son goût — sinon son imagination — a ses préférences. Il cherche à réduire les réalités à un paysage-type dont on peut tout au moins indiquer les grandes lignes.

Une première remarque, c'est que tous les traits de force y sont en largeur ; la ligne horizontale y domine (2). Et voici qui nous aide à comprendre la froideur de Chateaubriand en présence des hauts sommets et des cimes neigeuses. L'énormité même des masses montagneuses et leur contraste avec les dimensions réduites des objets environnants blessent en lui le sentiment des proportions et des harmonies. « Il en est, note-t-il, des monuments de la nature comme de ceux de l'art : pour jouir de

---

les traces de M. de Chateaubriand, c'est s'exposer à recueillir une ample moisson de désappointements. Il n'en est point ainsi de M. Cooper. Nous avons parcouru une grande partie des sites qu'il a dépeints, observé sur plus d'un point les mœurs qu'il a décrites; et nous pouvons certifier avoir retrouvé partout la plus scrupuleuse, la plus attachante fidélité. » Ce passage est extrait du deuxième d'une série d'articles intitulés : « Littérature américaine. — Romans de M. Cooper » et signés F. A. S. Quel est le voyageur caché sous ces initiales ? Nous n'avons pu parvenir à l'identifier.

(1) *Mémoires d'Outre-Tombe*, t. I, p. 386.

(2) Il est au moins curieux que c'est précisément cette prédominance de la ligne horizontale qui, en peinture, caractérise, selon certains, le paysage de la Renaissance : « In der Ueberwindung der Vertikalen durch die Horizontale spricht sich der Sieg der Renaissance über die Stile des Mittelalters aus. » (F. Rosen, *Die Natur in der Kunst*. Leipzig, Teubner, 1903, p. 60.)

leur beauté, il faut être au véritable point de perspective ([1]). » Or, en peut-il aller ainsi dans les montagnes? Non pas, et même les discordances, qui ailleurs s'atténuent et se fondent, éclatent ici par un effet de la disposition même des lieux. « Le plan des montagnes, étant vertical, devient une échelle toujours dressée où l'œil rapporte et compare les objets qu'il embrasse, et ces objets accusent tour à tour leur petitesse sur cette énorme mesure ([2]). » Ce n'est pas tout. Les montagnes ont encore le tort de dérober aux regards la plus grande partie du ciel. Défaut capital aux yeux de Chateaubriand. Il montre plaisamment le voyageur qui, de la vallée de Chamouny, aperçoit « comme du fond d'un entonnoir, au-dessus de sa tête, une petite portion d'un ciel bleu et dur, sans couchant et sans aurore ([3]) ». C'est que, pour lui, le ciel est loin d'être partie négligeable dans le tableau. Au contraire, il retient longuement le peintre qui se plaît à retracer les splendeurs éblouissantes d'un coucher de soleil ou le mystère velouté des clairs de lune. « Le ciel est la toile du paysage ; s'il manque au fond du tableau, tout est confus et sans effet ([4]). » Les premiers plans seront donc dégagés, et laisseront aux regards une large « échappée de vue » sur l'horizon. C'est pourquoi nous y verrons tour à tour l'étendue des vertes savanes, la surface ondoyante et brillante des flots, ou encore, découvertes d'une éminence, les forêts balançant sous les vents leurs cimes indéterminées. Le tableau ira ainsi s'approfondissant jusqu'aux lointains où s'étageront quelques hauteurs. Car « il n'y a pas de beau paysage sans un horizon de montagnes ([5]) ». Elles doivent « former la chaîne dans les derniers plans d'un

---

([1]) *Voyage au Mont-Blanc.* (ŒUVRES, t. I, p. 195). — On retrouve les mêmes idées exprimées dans une lettre à Mme de Staël, en date du 1er septembre 1805, publiée par M. P. GAUTIER (*Revue des Deux-Mondes*, 1er octobre 1903).

([2]) *Ibid.* (ŒUVRES, t. I, p. 195.)

([3]) *Ibid.* (ŒUVRES, t. I, p. 196.)

([4]) *Ibid.*

([5]) *Ibid.* (ŒUVRES, t. I, p. 194.)

tableau. Leurs têtes chenues, leurs flancs décharnés, leurs membres gigantesques, hideux quand on les contemple de trop près, sont admirables lorsque, au fond d'un horizon vaporeux, ils s'arrondissent et se colorent dans une lumière fluide et dorée (1) ». C'est qu'il importe, en effet, qu'ils ne se détachent point en arête vive sur le ciel. Chateaubriand veut les lointains « indéterminés » ; il faudra donc aux montagnes des arrière-plans, des « contours suaves et fuyants (2) », et assez d'éloignement pour que leur sommet, sous la caresse de la lumière, « devienne de la couleur du ciel et s'évanouisse (3) ».

Ainsi s'achèvera le paysage, par une de ces perspectives imprécises que l'écrivain, encore adolescent, trouvait déjà propices aux molles voluptés de la rêverie :

> Dans *les lointains fuyants et veloutés,*
> En enfonçant ma pensée et ma vue
> J'aime à créer des mondes enchantés (4).

*
* *

Le caractère propre de l'amour de Chateaubriand pour la nature est d'être une passion aussi désintéressée que sincère. C'est pour elle-même, en effet, qu'il l'a aimée, pour les impressions que versaient à sa sensibilité aiguë et vibrante ses lignes, ses couleurs et ses bruits. Trop fidèle à la tradition classique pour transcrire ses sensations comme elles lui venaient, sans ordre logique, à la manière impressionniste, il a le plus souvent composé de traits réels un ensemble irréel, en l'ordonnant selon les grandes lignes d'un paysage intérieur.

---

(1) *Voyage au Mont-Blanc.* (ŒUVRES, t. I, p. 201.)

(2) *Voyage en Italie.* Lettre à M. de Fontanes, 10 janvier 1804. (ŒUVRES, t. I, p. 164.)

(3) *Voyage en Amérique.* (ŒUVRES, t. I, p. 270.)

(4) *Tableaux de la nature.* 8e tableau. (ŒUVRES, t. IV, p. 222.)

Pourtant, comme ces tableaux faits de pièces rapportées restent, dans l'ensemble, lumineux et nets! Pour en apprécier toute la clarté, il faut les comparer, par exemple, aux paysages de Lamartine, dans sa première manière, si imprécis, vaporeux et « flous ». C'est qu'il est entre les deux écrivains, et surtout entre leurs conceptions de la nature, des dissemblances capitales. Esprit essentiellement religieux, doué au plus haut degré du sens du divin, Lamartine, d'un puissant envol, s'élance aux domaines célestes et aux splendeurs de l'infini. Chateaubriand embrasse d'un vaste regard tout le tableau déroulé à ses yeux, porte une attention perspicace jusqu'aux confins de l'horizon, relève les teintes les plus diverses, note les bruits sourds et les rumeurs indistinctes, mais jamais ne quitte la terre. Sa contemplation de la nature est, dans le principe, dénuée de toute préoccupation religieuse. On serait tenté de dire qu'elle est d'un sensualiste, d'un sensualiste artiste et délicat, bien plutôt que d'un spiritualiste. Nous savons tout ce qu'on peut répondre à cela, et combien ce jugement peut paraître hasardé — et même cavalier — quand il s'agit de l'auteur du *Génie du Christianisme*. Car, enfin, sa méthode apologétique ne se fonde-t-elle pas en grande partie sur la révélation du Créateur par les beautés de la création? « ... J'ai vu une belle nuit en Amérique. Donc Dieu existe. Un beau coucher de soleil en mer Donc Dieu existe... [1]. » C'est à ce raisonnement que M. Lanson réduit la trame logique de l'ouvrage, et ce raccourci est caractéristique de la manière démonstrative de Chateaubriand.

Mais regardons-y de plus près. Et d'abord une question doit être écartée du débat : celle de la sincérité religieuse de l'écrivain. On a, depuis Sainte-Beuve, assez discuté sur ce thème irritant [2]. De fait, il faut reconnaître que les témoignages et

---

(1) G. Lanson, *Histoire de la littérature française*, 7e édit., p. 884.

(2) Voir Sainte-Beuve, *op. cit.* passim, et contra : G. Bertrin, *La sincérité religieuse de Chateaubriand*. Paris, Lecoffre, 1899.

les textes permettent la controverse. Faut-il voir en lui un sceptique jouant la foi ou un croyant parfois fanfaron de l'incrédulité ? Nous n'en déciderons point. Aussi bien la question est accessoire à notre point de vue. Car la nature n'est, après tout, qu'une des voies nombreuses qui conduisent à un idéal suprême, et, avec une foi solide, on peut fort bien ne pas retrouver la main de Dieu dans le plus beau des paysages. Bossuet, dont les convictions ne passent pas pour chancelantes, n'eut que rarement et comme par surprise cette révélation de l'infini par le fini (1). Sa vigueur de logicien n'en démêlait pas moins d'autres raisons de croire.

Cette réserve faite, il nous paraît que Chateaubriand ne retrouve pas, du premier coup, l'empreinte divine dans le monde terrestre. La nature ne s'impose point à son esprit comme révélatrice de la Divinité. Ce n'est pas chez lui un cri spontané d'adoration, comme il en échappe à la religiosité enthousiaste d'un Rousseau. A vrai dire, l'auteur de l'*Essai sur les révolutions* s'essaie à suivre l'auteur de la *Profession de foi du vicaire savoyard*. Il lui emprunte ses thèmes favoris, et celui-là notamment reparaît en des redites qui ont leur beauté et leur grandeur : « Il est un Dieu ; les herbes de la vallée et les cèdres du Liban le bénissent, l'insecte bruit ses louanges et l'éléphant le salue au lever du soleil ; les oiseaux le chantent dans le feuillage, le vent le murmure dans les forêts, la foudre tonne sa puissance et l'océan déclare son immensité (2) ». Transportées dans le *Génie du Christianisme* (3), ces lignes devaient, plus tard, exciter l'admiration émue de Lamartine encore sur les bancs de

---

(1) Voir plus haut, page 53.

(2) *Essai sur les révolutions*, 2e partie, chap. III. (ŒUVRES, t. XI, pp. 59-60.)

(3) « Il est un Dieu ; les herbes de la vallée et les cèdres de la montagne le bénissent, l'insecte bourdonne ses louanges, l'éléphant le salue au lever du jour, l'oiseau le chante dans le feuillage, la foudre fait éclater sa puissance et l'océan déclare son immensité. » (*Génie du Christianisme*, 1re partie, livre V, chap. II. (ŒUVRES, t. V, p. 81.)

Belley [1]. Qu'eût dit le futur poète s'il avait pu voir, à la même page, l'existence de la divinité mise en doute, et l'exaltation du chrétien s'évanouir pour faire place soudain au ricanement du philosophe? C'est que Chateaubriand s'essayait dans ces manières d'élévations pieuses à redire les leçons du maître qu'il s'était choisi. Il y mettait plus de pompe et d'apprêt, mais aussi moins de chaleur, d'effusion nerveuse et prenante. C'était une belle imitation littéraire, non l'exacte transcription d'une impression personnelle.

Ces passages « rousseauistes » de l'*Essai* reparaissent dans le *Génie,* développés parfois, corrigés toujours, et avec une admirable conscience des nécessités du style. Mais l'écrivain ne se borne pas à utiliser les matériaux épars dans ce livre de jeunesse incohérent et parfois bizarre, mais si riche de sensations et d'images. Il en reprend les descriptions en les accommodant à son dessein présent. C'est pourquoi il y ajoute parfois l'un ou l'autre trait qui donne à l'ensemble une valeur apologétique absente du premier jet. L'exemple le plus curieux du procédé est peut-être cette belle page devenue classique et intitulée : *Une nuit chez les sauvages de l'Amérique.* On se souvient de la phrase finale dans la version ordinaire : ... « Dans ces régions sauvages, l'âme se plaît à s'enfoncer dans un océan de forêts, à planer sur le gouffre des cataractes, à méditer sur le bord des lacs et des fleuves, et, pour ainsi dire, à se trouver seule devant Dieu [2] ». Voilà bien affirmée, semble-t-il, la présence du Créateur dans son œuvre. Mais reportons-nous à l'*Essai* et à la version première du paysage, et nous trouverons

---

(1) Voir une page charmante des *Confidences.*

(2) Ce texte aujourd'hui courant est celui de l'édition définitive (1809). Nous n'indiquons pas les corrections accessoires. On les trouvera minutieusement relevées dans une étude fort avertie de M. V. Giraud, où sont comparées les quatre versions différentes de cette page célèbre : *Chateaubriand, Études littéraires.* Paris, Hachette, 1904, p. 181 sqq.

un texte notablement différent. Ici, l'âme du voyageur ne se complaît plus à découvrir Dieu dans la solitude du désert, mais simplement « à se mêler, à se fondre avec une nature sauvage et sublime ». La nuance est sensible.

Ainsi Chateaubriand approprie à son but apologétique ses premières descriptions. Même dans les tableaux nouveaux insérés dans le *Génie*, on sent combien la conclusion édifiante est voulue et, si l'on peut dire, postiche. Qu'on relise plutôt la demi-page, d'ailleurs ravissante de fraîcheur et de grâce, où il peint un nid de bouvreuil. Ce délicieux pastel littéraire se termine par une phrase qui tire la conclusion morale avec une raideur toute catéchétique : « Dieu nous donna, dans ce petit tableau, une idée des grâces dont il a paré la nature (1) ».

Ces faits significatifs nous portent à croire que Chateaubriand n'a cherché d'instinct, dans la contemplation du monde visible et de ses beautés, ni l'apaisement d'inquiétudes métaphysiques, ni la révélation d'une toute-puissance créatrice. Si on ne l'avait su par ses propres aveux, on aurait pu gager que les paysages éblouissants du Nouveau Monde n'avaient été pour rien dans sa conversion. Sa psychologie transparaît assez dans son œuvre pour qu'on sache qu'il n'est point de ceux qu'un spectacle, même sublime, entraîne à rêver le surnaturel. Bien plus qu'un sentimental, c'est un sensitif; bien plus qu'un lyrique, un réaliste. Une seule fois, un coin de nature paraît lui révéler l'infini : « Bientôt, raconte-t-il en quelque endroit de son *Voyage en Amérique*, bientôt la forêt redevient plus sombre ; l'œil n'aperçoit que des troncs de chênes et de noyers qui se succèdent les uns aux autres et qui semblent se serrer en s'éloignant : l'idée de l'infini se présente à moi... (2) ». Il est au moins frappant que cette idée ne lui vienne qu'à la faveur d'une impression, purement physique, d'éblouissement !

---

(1) *Génie du Christianisme*, 1re partie, livre V, chap. VI. (ŒUVRES, t. V, p. 91.)

(2) *Voyage en Amérique*. (ŒUVRES, t. I, p. 360.)

*
* *

Le peintre des horizons bretons et des solitudes américaines ne reste point semblable à lui-même d'un bout à l'autre de sa carrière. Encore qu'il ait cherché à mettre dans sa vie une majestueuse unité de convictions, de pensées et d'aspirations, il reste visible que son goût pour les scènes de la nature a été soumis à de notables variations. D'*Atala* aux *Martyrs*, on peut suivre dans sa psychologie la courbe d'une évolution très sensible. Son imagination colorée et chaude, son impressionnabilité si vive semblent peu à peu s'atténuer, se refroidir, se glacer. Simple illusion, par bonheur, mais qui trouve son explication dans un travail obscur, s'effectuant dans les tréfonds de la personnalité de l'écrivain. De plus en plus il se détache du présent, et ses regards plongent maintenant dans les lointains du passé. La splendeur des spectacles naturels ne lui suffit plus : il lui faut désormais des évocations historiques. Même, il répudie les délicieuses rêveries de sa jeunesse : son esprit, constate-t-il, « revient à des goûts plus solides; il veut surtout se nourrir des souvenirs et des exemples de l'histoire ». Il ne subit plus l'attirance des solitudes encore neuves ! « Il me faut à présent de vieux déserts qui me rendent à volonté les murs de Babylone ou les légions de Pharsale[1]. »

Le *Voyage en Italie* atteste bien cette orientation nouvelle. L'écrivain traverse, rapide et distrait, tout le nord de la péninsule, la partie qui précisément ne réveille guère en lui de réminiscences classiques. Il reste froid et en convient. Ni les couleurs plus vives, ni la lumière plus pure ne parviennent à soulever son enthousiasme. Si même il rend justice à la Lom-

---

[1] *Itinéraire*, 1re partie. (ŒUVRES, t. VII, p. 116.) — Flaubert ne parlera pas autrement : « Je ne suis pas l'homme de la nature, écrit-il à George Sand, et je ne comprends rien aux pays qui n'ont pas d'histoire. Je donnerais tous les glaciers de la Suisse pour le musée du Vatican. » (*Correspondance*, t. III, p. 389.)

bardie, c'est en avouant que « l'effet ne se produit pourtant... qu'à la longue (1). » « Le voyageur, note finement Sainte-Beuve, est devenu plus réfléchi, plus rassis; maître désormais de ses émotions, il ne les prodigue plus (2). » Que faudra-t-il pour que son admiration éclate et s'épande? Rien moins que Rome et la campagne romaine. Dès son arrivée, il écrit à Joubert une lettre qui est un pur cri d'émerveillement : « M'y voilà enfin! toute ma froideur s'est évanouie. Je suis accablé, persécuté par ce que j'ai vu; j'ai vu, je crois, ce que personne n'a vu, ce qu'aucun voyageur n'a peint : les sots! les âmes glacées! les barbares! Quand ils viennent ici, n'ont-ils pas traversé la Toscane, jardin anglais au milieu duquel il y a un temple, c'est-à-dire Florence? N'ont-ils pas passé en caravane, avec les aigles et les sangliers, les solitudes de cette seconde Italie appelée l'*État romain?* Pourquoi ces créatures voyagent-elles? Arrivé comme le soleil se couchait, j'ai trouvé toute la population allant se promener dans l'Arabie déserte, à la porte de Rome: quelle ville, quels souvenirs (3)! »

Retenons ces derniers mots. C'est la Rome ancienne, en effet, qui le charmera, et il la verra non dans son état présent, mais transfigurée par la magie des souvenirs classiques. A chaque pas, les réminiscences jailliront : son Tivoli sera celui d'Horace, et sa prédilection pour l'*Urbs* s'exprimera en une phrase de Cicéron. Aussi ses contemplations seront-elles bien plutôt des méditations, et le bruit des eaux qui charmait autrefois le jeune rêveur importunera le voyageur tout entier à ses évocations. Frappé de se sentir si différent de lui-même, il s'en explique à Fontanes : il n'est plus, dit-il, à l'époque où il tressaillait aux moindres murmures perçus dans la profondeur des bois. « Aujourd'hui, je m'aperçois que je suis beaucoup moins

(1) *Voyage en Italie.* Deuxième lettre à Joubert. (ŒUVRES, t. I, p. 130.)

(2) SAINTE-BEUVE, *op. cit.*, I, p. 394.

(3) *Voyage en Italie.* (ŒUVRES, t. I, p. 132.)

sensible à ces charmes de la nature; je doute que la cataracte du Niagara me causât la même admiration qu'autrefois. Quand on est très jeune, la nature muette parle beaucoup; il y a surabondance dans l'homme; tout son avenir est devant lui...; il espère communiquer ses sensations au monde et il se nourrit de mille chimères. Mais dans son âge avancé, lorsque la perspective que nous avions devant nous passe derrière, que nous sommes détrompés sur une foule d'illusions, alors la nature seule devient plus froide et moins parlante... Pour que cette nature nous intéresse encore, il faut qu'il s'y attache des souvenirs de la société; nous nous suffisons moins à nous-mêmes: la solitude absolue nous pèse... (1) »

Pareille disposition d'esprit nous explique les pages superbes consacrées à la campagne romaine à côté des maigres mentions que les autres parties du pays obtiennent de sa plume. C'est à peine s'il est tout d'abord arrêté davantage par le golfe fameux où le Vésuve dessine à l'horizon son cône sombre et ses inquiétantes fumées. « Je n'ai point été frappé de Naples en arrivant », avoue-t-il (2). Ainsi en va-t-il — Rome exceptée — de l'Italie entière, la « belle Ausonie » comme il l'appelle, d'un nom qui trahit ses préférences antiques. Mais peut-être les paysages de Grèce, tels que nous les trouvons dans l'*Itinéraire*, sont-ils plus caractéristiques encore. Le voyageur dit sans doute l'étonnante pureté de l'atmosphère, la beauté des marbres antiques vus au soleil d'Orient et jusqu'aux corneilles de l'Acropole aux « ailes noires et lustrées », « teintées de rose par les premiers rayons du jour ». Mais l'enthousiasme ne le saisit plus comme jadis en face des horizons clairs et des perspectives grandioses. Une idée l'obsède, qui fait de lui le premier en date des « philhellènes » : celle de la sujétion présente d'un tel pays. Le souvenir le hante d'un passé plus glorieux, et l'historien, avec le politique qui

(1) *Voyage en Italie.* (Œuvres, t. I, p. 170.)

(2) *Ibid.* (Œuvres, t. I, p. 151.)

apparaît derrière lui, gâte le plaisir désintéressé de l'artiste. En vain il voudrait chasser ces préoccupations : elles le poursuivent et ne lui permettent plus de se laisser aller à ce qu'il appelle maintenant des « idées romanesques ». Si prestigieux que soit le paysage vu de la Corne d'or, il n'en a pas moins hâte de quitter la capitale des Turcs. « J'étais..., dit-il, bien aise de sortir de Constantinople. Les sentiments qu'on éprouve malgré soi dans cette ville gâtent sa beauté. » Et il ajoute : « Je n'aime à visiter que les lieux embellis par les vertus ou par les arts, et je ne trouvais dans cette patrie des Phocas et des Bajazet ni les unes ni les autres ([1]) ». Nous sommes loin, on le voit, des temps où le voyageur se plaignait de ce que, « dans les champs cultivés », l'imagination, cherchant à s'étendre, rencontrât « de toutes parts les habitations des hommes ». Désormais le paysage n'a de charme à ses yeux que lorsqu'il y retrouve « le sang, les larmes et les sueurs de l'homme ([2]) », et l'impression qu'il en emporte est déterminée moins par l'harmonie des lignes et l'éclat des couleurs que par l'essaim des souvenirs historiques éveillés en lui.

C'est ainsi que l'imagination de Chateaubriand s'engage peu à peu dans une direction nouvelle. Elle s'attache de plus en plus à un labeur d'historien-poète : la reconstitution des paysages célèbres dans le passé à l'un ou l'autre titre. Et les *Martyrs* ne sont, à tout prendre, qu'une manière de vaste panorama historique. Encore faut-il noter combien cette nouvelle tournure d'esprit modifie les procédés de composition dont nous avons parlé. Dorénavant les paysages seront une habile mise en œuvre de souvenirs personnels et de documents historiques. Sainte-Beuve remarquait déjà que les impressions d'Eudore à l'armée du Rhin « sont presque exactement celles qu'avait éprouvées M. de Chateaubriand parcourant les mêmes lieux ([3]) ». Il est

---

([1]) *Itinéraire*, 2e partie. (OEUVRES, t. VII, p. 203.)

([2]) *Ibid.*, 1re partie. (OEUVRES, t. VII, p. 116.)

([3]) *Op. cit.*, II, p. 19.

vrai. Mais à d'autres places, il y a fusion intime de détails originaux et de renseignements compilés avec diligence. Il y paraît quelquefois, et tout le soin de l'écrivain n'empêche pas, çà et là, de menues contradictions. A tel endroit, on ne sait plus très bien s'il a voulu peindre un paysage moderne ou un paysage antique. Ouvrons les *Martyrs* à cet admirable onzième livre. Est-ce l'Égypte de 1806 qu'il y décrit, ou l'Égypte des premiers siècles chrétiens? Si on lit les notes jointes au récit, on reste étrangement perplexe. Pressé de repousser les assauts de la critique, l'écrivain ne s'est pas toujours avisé qu'il se contredisait. Il avoue de bonne grâce que, à faire croître des nopals dans le désert lybique à l'époque de Dioclétien, il y a « anachronisme en histoire naturelle », puisque cette plante est d'originé américaine. Mais il ajoute : « J'ai peint et j'ai dû peindre ce que je voyais en Orient (1) ». Nous voilà donc avertis : nous aurons dans ce chapitre les impressions du voyageur. Mais tournons quelques pages, et voici un autre débat. Y a-t-il des lions dans les solitudes de la Basse-Thébaïde? « Non », disent les relations. « Cela peut être, réplique Chateaubriand; mais il y a eu jadis des lions en Europe; pourquoi n'en aurait-il pas existé en Égypte, comme nous l'apprend l'*Histoire des Pères du désert* (2)? » Nous voici donc en pleine Égypte ancienne! Que conclure, sinon que, chez Chateaubriand, le paysage historique, comme le paysage exotique, est toujours d'ordre composite?

Peut-être cependant l'est-il autrement dans les *Martyrs* que dans *Atala*. Il y avait déjà du « document » dans cette dernière œuvre, et on ne nous l'a pas laissé ignorer. Mais combien il en est davantage dans le vaste roman de 1809! Le voyageur s'est doublé d'un historien dont les notes précises renvoient aux sources. L'ouvrage tout entier est bâti sur un fondement d'érudition réelle, somme toute, bien qu'étalée avec une abon-

---

(1) *Les Martyrs*, livre 11, remarque 41. (Œuvres, t. IV, p. 113.)

(2) *Ibid.*, remarque 49. (Œuvres, t. IV, p. 114.)

dance un peu factice. A cette documentation sèche, l'imagination de l'artiste, autant que ses souvenirs, donne la couleur et la vie. « J'allais chercher des images », dit-il à propos de son voyage en Orient. Sans doute, mais il ne révèle point quel délicat travail de composition il a fallu pour leur faire place dans son œuvre, et pour agencer dans un cadre unique des matériaux si divers (1). A plus d'un endroit, l'histoire est sacrifiée, ou les couleurs vraies font place à des couleurs simplement vraisemblables. La cohésion de l'ensemble n'en reste pas moins merveilleuse, quand on connaît les sources hétérogènes de l'œuvre. C'est ce qui apparaît plus clairement encore à la lecture de l'*Itinéraire,* où l'on retrouve, à demi dégrossis, les matériaux de l'édifice; on en pourrait faire aisément, les ciseaux à la main, deux livres fort distincts, l'un tout d'érudition pillée de droite et de gauche — livre médiocre — l'autre tout d'impressions, de notes et de souvenirs — livre exquis.

*
* *

Est-ce par le seul goût du pittoresque, du détail réel finement saisi et adroitement placé dans un ensemble d'une belle ordonnance, qu'il convient d'expliquer l'importance du paysage dans l'œuvre de Chateaubriand? Le croire serait se méprendre, et la description sert ici à d'autres fins qu'à la reconstitution exacte ou prestigieuse du décor. Elle a une valeur psychologique; je me trompe : elle supplée à l'insuffisance psychologique de l'écrivain. L'analyse délicate des sentiments et l'anatomie minutieuse des passions ne sont pas son fait, et les critiques s'accordent à lui en refuser le don. « Il est incapable, note M. Lanson, de

(1) Du moins ne nous donne-t-il guère là-dessus que des indications toutes générales et vagues. Notre curiosité trouve mieux à se satisfaire, en ce qui concerne l'*Itinéraire,* dans le récit de son valet de chambre. (Voir l'*Itinéraire de Paris à Jérusalem, par Julien, domestique de M. de Chateaubriand*, publié par Éd. Champion. Paris, H. Champion, 1904.)

créer une âme qui ne soit pas la sienne [1]. » « Il ne sait que son âme, dit M. Faguet; il la sait bien à la vérité, et assez pour la mettre dans tous ses personnages, Chactas, René, Eudore, avec une suffisante variété. Mais cela ne fait jamais qu'un héros par roman. Passé ce personnage, peint souvent avec un étonnant relief et révélé avec une singulière profondeur, il est clair que l'auteur hésite et qu'une partie précisément de son adresse et de ses prestiges infinis d'artiste s'emploie à dissimuler son embarras [2]. » Remarque fort juste et qui explique l'importance du paysage dans l'économie de son œuvre. Chateaubriand est impuissant à retracer l'obscure genèse d'un sentiment, à montrer comment il éclôt sous l'action de causes multiples et peu saisissables, gagne en profondeur et en force, se développe progressivement jusqu'à devenir le maître exclusif et jaloux de tout une vie morale. Ses personnages se meuvent par brusques à-coups; leurs sentiments n'évoluent point; comme les héros de la vieille épopée, ils ont des déterminations parfois étonnantes, à force d'être soudaines, et on dirait que leur volonté procède par saccades. Nous voyons les gestes des personnages, nous ne comprenons pas toujours les raisons intimes de leurs actions, et, en tout cas, rien ne nous aide à les comprendre : ils sont vus par le dehors.

Comment donc les péripéties n'apparaissent-elles point, à première vue, incompréhensibles et bizarres? C'est que l'écrivain déploie un art merveilleux pour les préparer. Il a grand soin de peindre à l'avance le paysage où va se dérouler l'action, et il montre une adresse singulière à le mettre en accord avec les sentiments du protagoniste. Une harmonie délicate s'établit entre le milieu et l'action. Veut-il rendre sensible à ses lecteurs l'éveil de l'amour dans le cœur de Cymodocée, il commence par décrire la plus belle des nuits de Grèce, harmonieuse et limpide,

---

(1) *Op. cit.*, p. 888.

(2) *XIXe siècle*, 4e éd., Paris, Lecène, 1887, p. 59.

pleine de pâles clartés, de murmures de sources et de chants d'oiseaux :

« Suspendue au milieu du ciel de l'Arcadie, la lune était presque, comme le soleil, un astre solitaire : l'éclat de ses rayons avait fait disparaître les constellations autour d'elle; quelques-unes se montraient çà et là dans l'immensité : le firmament, d'un bleu tendre, aussi parsemé de quelques étoiles, ressemblait à un lit d'azur chargé des perles de la rosée. Les hauts sommets du Cyllène, les croupes du Pholoé et du Telphusse, les forêts d'Anémose et de Phalande formaient de toutes parts un horizon confus et vaporeux. On entendait le concert lointain des torrents et des sources qui descendaient des monts de l'Arcadie. Dans le vallon où l'on voyait briller ses eaux, Alphée semblait suivre encore les pas d'Aréthuse. Zéphyre soupirait dans les roseaux de Syrinx et Philomèle chantait dans les lauriers de Daphné, au bord du Ladon (1). »

Les complicités latentes d'une nature propice aux rêves amoureux nous préparent ainsi à voir s'allumer chez l'héroïne les premiers feux de la passion. Si intime est l'harmonie entre le décor et l'action que la pauvreté du détail psychologique en est, à première lecture, comme palliée ou du moins dissimulée. Elles sont cependant bien sommaires et embarrassées ces lignes qui prétendent nous retracer les émois qui étreignent le cœur de la jeune païenne !

« Cette belle nuit rappelle à la mémoire de Cymodocée cette autre nuit qui la conduisait auprès du jeune homme semblable au chasseur Endymion. A ce souvenir, le cœur de la fille d'Homère palpite avec plus de vitesse. Elle se retrace vivement la beauté, le courage, la noblesse du fils de Lasthénès ; elle se souvient que Démodocus a prononcé quelquefois le nom d'époux en parlant d'Eudore. Quoi ! pour échapper à Hiéroclès, se priver des douceurs de l'hyménée, ceindre pour toujours les ban-

(1) *Les Martyrs*, livre XII. (Œuvres, t. III, p. 161.)

delettes glacées de la vestale! Aucun mortel, il est vrai, n'avait été jusqu'alors assez puissant pour oser unir son sort au sort d'une vierge désirée d'un gouverneur impie; mais Eudore triomphateur et revêtu des dignités de l'empire, Eudore estimé de Dioclétien, adoré des soldats, chéri du prince héritier de la pourpre, n'est-il pas le glorieux époux qui peut défendre et protéger Cymodocée? Ah! c'est Jupiter, c'est Vénus, c'est l'amour qui ont conduit eux-mêmes le jeune héros aux rivages de la Messénie [1]. »

Ne semble-t-il pas que l'écrivain coupe court à un développement qui l'embarrasse singulièrement? Rien de plus faible, et d'une psychologie plus fausse, que ce semblant d'analyse sentimentale. Quelques froids raisonnements, et il n'en faut pas davantage, la décision de la jeune fille est prise. C'est ainsi que René déchiffre l'énigme d'un cœur. Tout cela, il faut l'avouer, est bien maladroit, et même bien puéril.

Combien cependant il y paraîtrait davantage si le descriptif ne s'ingéniait, avec un rare instinct, à voiler les faiblesses du psychologue! Par une admirable entente de la signification morale des sites, il apparie de même ses paysages de Gaule à la figure sauvage de Velléda. Plus de teintes irisées de pastel, baignées par la pure lumière de Grèce, mais la sombre perspective des landes où les masses granitiques des dolmens ressortent sur le vert foncé de la bruyère, le lac agité par l'ouragan furieux et les éléments déchaînés, comme les passions dans le cœur de la druidesse.

Ainsi s'allient description et analyse morale. Mais le psychologue reste embryonnaire et toujours subordonné au paysagiste. Nous avons vu quel abus l'écrivain fait dans ses premières œuvres de la comparaison homérique. Il s'approprie, dans la suite, le procédé en le modifiant : d'une impression physique, d'un trait descriptif, il rapproche une idée morale. Il s'efforce à

---

[1] *Les Martyrs*, livre XII. (ŒUVRES, t. III. pp. 161-162.)

trouver dans la nature un parallélisme avec la vie intérieure. « Un caractère moral s'attache, écrit-il, aux scènes de l'automne; ces feuilles qui tombent comme nos ans, ces fleurs qui se fanent comme nos heures, ces nuages qui fuient comme nos illusions, ce soleil qui se refroidit comme nos amours, ces fleuves qui se glacent comme notre vie, ont des rapports secrets avec notre destinée (1). » Voilà, à coup sûr, un symbolisme peu subtil. C'est que de pareilles corrélations, pour être établies avec une vraisemblance frappante, réclament un psychologue autrement avisé, sinon pénétrant. Nous savons, au surplus, par quel processus il en venait à établir ces faciles parallèles. Partant pour l'Orient, il écrivit de Lyon à Joubert pour lui raconter sa première étape, et on peut lire dans sa lettre ces lignes curieuses : « J'ai vu un singulier effet de bois : dans un taillis de trois ou quatre ans, tout le fond des branches, à partir du tronc, était couvert de feuilles séchées et rougies de l'autre année, et la cime des branches portait des feuilles nouvelles, d'un vert tendre; j'ai comparé cela dans ma tête à un cœur qui aurait eu beaucoup de chagrin autrefois et qui commencerait à pousser de jeunes espérances. Une autre comparaison, bien différente, m'est venue en voyant la Seine limoneuse quoiqu'il fît un temps serein. C'est que, quand il y a eu des orages aux fontaines de la vie, c'est en vain que le reste coule sous un ciel pur, le fleuve reste teint des eaux de la pluie, et, à soixante lieues comme à soixante ans de l'orage, on peut dire : les flots ou les jours ont été troublés à leurs sources (2) ». On saisit sur le vif le procédé. D'abord un détail physique, qui frappe l'œil exercé du voyageur, puis l'application morale, ingénieuse ou laborieuse, selon les cas, mais toujours postérieure, adventice pourrait-on dire. D'autres s'efforcent de définir un état d'âme par un paysage. Ici, la marche est inverse :

(1) *Mémoires d'Outre-Tombe*, t. I, p. 118.

(2) Lettre citée à Chênedollé et Joubert.

l'écrivain s'inquiète avant tout du trait pittoresque ; la comparaison morale ne vient qu'après comme pour y ajouter un peu de « vaporeux » et d' « idéal », et la « douteuse obscurité » d'une forêt se trouve rapprochée de « celle d'une âme qui s'entr'ouvre pour la première fois aux tendres passions de la vie [1] ». C'est qu'on ne refait point son caractère, et que, chez Chateaubriand, l'observateur l'emporte de beaucoup sur le psychologue dont il s'efforce de se doubler.

On pourrait multiplier les exemples, et toujours apparaîtrait la même « utilisation » du paysage. La partie descriptive prend ici, en raison de ce fait, une importance toute nouvelle dans l'histoire littéraire. On a avancé que les paysages des *Martyrs* « pourraient manquer ou du moins être fort abrégés » sans que l'ensemble en souffrît [2]. Nous pensons exactement le contraire. Retrancher du roman ces admirables tableaux de nature, — ou les mutiler, — ce serait enlever au livre non seulement les plus belles pages, mais celles qui précisent la portée des autres et leur donnent toute leur valeur. C'est que, chez Chateaubriand,

---

(1) *Les Natchez*, partie II. (Œuvres, t. II, p. 217.) — Artaud constatait le procédé, en 1824, et cherchait à l'expliquer : « Les images naturelles... se renouvellent par un singulier artifice. Il est tout simple d'emprunter nos comparaisons à ce qui nous est le plus familier. Or, nous autres, modernes, ce que nous connaissons le mieux, c'est nous-mêmes, c'est-à-dire nos sentiments, nos passions, nos idées : nous allons de nous à la nature. De là, les poètes modernes, pour rajeunir des similitudes d'idées, en renversent les termes et comparent les phénomènes du monde physique aux sentiments de l'âme. » (Article sur le *Génie poétique au XIXe siècle*, reproduit dans ses *Études sur la littérature*. Paris, Plon, 1863, in-8°, p. 311.)

(2) « ... Die Landschaftsschilderungen der « Martyrs » und des « Dernier Abencérage » könnten also fehlen, oder doch wenigstens sehr beschränkt werden, ohne dass die in Frage stehenden Dichtungen darunter leiden werden, ja, im Gegenteil, würde das Fehlen der breit ausgeführten Landschaftsbilder nur von Vorteil für die Einheitlichkeit und Geschlossenheit der Dichtungen sein. » (F. Müller, *Die Landschaftsschilderungen in den erzählenden Dichtungen Chateaubriands*. Kiel, 1905, p. 102.)

« le cadre ne fait pas seulement valoir le tableau, il est .., et à lui seul, le tableau lui-même et tout entier [1] ».

*
* *

A quel point l'auteur d'*Atala* et des *Martyrs* a-t-il contribué à répandre le sentiment des beautés naturelles dans la littérature? A cette question, nous essaierons de répondre plus loin en montrant combien poètes et romanciers suivent, trop servilement parfois, les voies ouvertes par le grand écrivain. Sans anticiper sur cet exposé, il convient de préciser rapidement ici la position qu'il occupe dans l'évolution des écoles littéraires. Position singulière et peut-être sans analogue. Plus que tout autre, il fut, selon le mot de Sainte-Beuve, « homme de mouvement et d'influence [2] ». Cependant on ne trouve pas immédiatement après lui ce cortège de disciples qui signalent le maître et qui le font revivre dans des œuvres fécondées par son génie. Son petit « groupe littéraire » est formé surtout d'amis et d'admirateurs, et il faudra du temps avant que ses leçons de réalisme pittoresque portent tous leurs fruits. La faute en est sans doute, pour une grande part, à la qualité même de ses dons naturels et de sa virtuosité littéraire. La puissance de son génie et surtout, à notre point de vue, son extrême impressionnabilité obligeaient ses disciples moins heureusement doués à reprendre docilement les moindres détours des sentiers frayés par lui. L'influence du maître était tyrannique à leur faible originalité, et trop souvent ils ne s'inspirent de lui que pour de froids pastiches. D'autre part, ce qu'il restait de classique dans les goûts et surtout dans les vues théoriques de l'auteur des *Martyrs* n'était point sans

(1) L. Maigron, *Le roman historique à l'époque romantique*. Paris, Hachette, 1897, p. 61.

(2) *Op. cit.*, t. I, p. 45.

gêner un peu la jeune école de 1830, et la portait à le considérer plutôt comme un ancêtre que comme un véritable allié. De là, une manière de splendide isolement dont s'accommodait fort bien l'orgueil de Chateaubriand. Ne lui permettait-il point de se poser, par un grossissement familier à sa fatuité un peu naïve, en premier consul des lettres françaises? Il acceptait bien, sans protester, les éloges magnifiques que les romantiques lui dispensaient sans compter. Il ne se récriait point quand le *Conservateur littéraire* saluait en lui « le plus noble citoyen de France, le premier écrivain de l'Europe, la gloire la plus éclatante et la mieux méritée de ce siècle (1) », ou quand Émile Deschamps, huit ans plus tard, le proclamait « la plus grande figure littéraire de notre temps (2) ». Mais les romantiques du Cénacle ne trouvaient en lui qu'un aïeul peu enclin à l'indulgence. Tout en acceptant leur encens, il savait les traiter de haut, et il maugréait volontiers contre les hardiesses dont il n'avait pas donné l'exemple. Pourtant les classiques ne s'y trompaient guère. Ils avaient l'impression que l'auteur de *René* et d'*Atala* était bien le premier, et non le moins redoutable, des novateurs. Seulement, ils auraient été embarrassés de marquer avec exactitude sa place véritable dans l'histoire littéraire des vingt dernières années. D'ordinaire, ils se bornaient à en faire un Delille prosateur, ce qui n'était pas à l'éloge de leur goût. Voici en quels termes Viennet prétendait éclaircir, en 1820, ce point obscur des origines romantiques :

« ... La descriptomanie ne s'en tint pas aux poètes, elle s'empara des prosateurs, et cette bizarrerie fit la fortune d'un écrivain dont la résurrection politique, récemment annoncée par les journaux, permet aujourd'hui d'examiner les titres littéraires, sans que la critique prenne, aux yeux d'un parti, un certain vernis de lâcheté. Ce mélange de poésie et de prose,

---

(1) Dix-neuvième livraison (1820).

(2) Préface des *Études françaises et étrangères* (1828).

qui n'était précisément ni l'une ni l'autre, fit pousser des cris d'admiration; et vous trouvez encore des gens de bonne foi qui ne désignent cet écrivain que sous le titre du plus illustre de tous. Je souhaite que la postérité confirme ce jugement, mais je crains bien que les hardiesses qu'on a tant admirées dans son style ne soient bientôt que de pompeuses irrégularités et qu'il ne reste dans le creuset du temps, pour parler le jargon de ces messieurs, qu'une centaine de pages véritablement sublimes parce qu'elles sont naturelles et dans le goût des écrivains de l'ancienne école [1]. » Ces lignes témoignent fort bien de la tendance, générale dans la critique classique, à replacer Chateaubriand dans des cadres infiniment trop étroits pour son originalité complexe. De là une erreur que certaines citations élogieuses de Delille et d'Esménard, éparses dans les notes des *Martyrs* et dans l'*Itinéraire*, peuvent expliquer, sans toutefois l'excuser [2].

Les classiques voyaient beaucoup plus juste quand ils dataient des premières pages du « vieux Sachem » le mouvement romantique. On ne doute plus aujourd'hui qu'il ait été le véritable précurseur de l'école nouvelle, mais on ne se rend pas un

---

(1) *Minerve littéraire*, t. I (1820), p. 295, article sur un « Choix de poésies de Byron, Walter Scott et Moore ». — Sur Viennet, voir une note de SAINTE-BEUVE dans ses *Portraits contemporains*, éd. de 1889, t. I, p. 94.

(2) S'il arrive, en effet, à Chateaubriand de rapporter, en le couvrant de fleurs, certains passages du laborieux abbé, c'est que citer Delille était, sous l'Empire, une tactique de l'opposition discrète des lettrés et de la presse. Le silence du versificateur en renom à l'égard du régime existant paraissait un blâme tacite, et ce n'était pas sans intention maligne que le discours de réception, non prononcé comme on sait, de Chateaubriand à l'Académie renfermait, à côté d'un compliment à Ducis, autre ennemi de l'Empire, une allusion élogieuse à l'auteur des *Trois règnes*. (Voir à ce propos ce que dit VILLEMAIN du *Journal des Débats* dans ses *Souvenirs contemporains*, t. I, p. 446.) Quant au froid Esménard, il est fort probable qu'un long fragment de sa *Navigation* n'eût pas passé dans l'*Itinéraire* s'il n'avait pas été, en 1811, censeur impérial.

compte toujours exact de la mesure où il le fut. Il ne suffit pas de dénombrer les imitateurs qui s'abattirent sur son œuvre, ou les poètes qui s'ingénièrent à rogner les bouts de ses périodes cadencées pour en façonner de pâles alexandrins. Son influence fut plus générale et, par suite, moins directement saisissable. Elle n'en fut pas moins profonde. En élargissant le sentiment de la nature, en accordant aux aspects du monde extérieur une importance que les œuvres littéraires n'avaient point coutume de leur donner, elle a contribué puissamment à déterminer un des caractères les plus profonds du romantisme. Quand le jeune Victor Hugo revendiquait, en 1826, les droits de la poésie originale contre les œuvres artificielles conçues selon toutes les règles de la rhétorique classique, il s'empressait d'opposer le jardin de Versailles à une « forêt primitive du Nouveau Monde [1] ». Mais cette forêt, c'est à travers les descriptions d'*Atala* qu'il l'apercevait et au moyen des couleurs mêmes du maître descriptif qu'il en évoquait le pittoresque sauvage. Et ce fait n'est-il pas caractéristique?

Mais il suffit d'avoir indiqué ici l'importance de l'évolution que subit, avec Chateaubriand, le sentiment de la nature, d'avoir dit combien il se précise et s'élargit, devient à la fois plus poétique et plus réaliste. N'eût-il pas fait davantage, — et l'on sait s'il fut novateur à bien d'autres égards! — l'auteur d'*Atala* n'en mériterait pas moins de passer pour un des plus grands, voire pour « le plus grand nom de l'histoire littéraire de la France depuis la Pléiade » (Faguet).

---

(1) *Odes et Ballades*. Préface de 1826.

CHAPITRE VI.

Le sentiment de la nature chez les solitaires.

I. L'interprétation psychologique de la nature. *Le peintre de Saltzbourg* de Nodier. II. *Obermann*. — III. Les destinées du « paysage d'âme ».

Sympathie plus sincère et plus vive pour la nature, observation plus aiguë et notation plus exacte de ses aspects particuliers et de ses détails pittoresques, voilà bien, ce nous semble, les traits caractéristiques que l'on peut distinguer dans la littérature qui va bientôt aboutir aux œuvres-types du romantisme. Et il y a sans doute là un premier « courant » qui, gagnant progressivement en ampleur et en force, déploiera toute sa puissance à l'époque du réalisme. Mais un autre se révèle, souvent parallèle à celui-là, parfois aussi se confondant avec lui. Il importe d'en suivre maintenant la marche et d'en indiquer la direction.

Il se fait, en effet, que l'évocation des beautés naturelles sera longtemps avant de s'accompagner de cette impassibilité, au moins apparente, qu'on élèvera plus tard à la hauteur d'un dogme. Loin de là : la nature et le moi seront, pendant tout le règne du romantisme, comme deux pôles entre lesquels s'établira un incessant va-et-vient d'intimes réactions. Non seulement la vision des écrivains sera toujours conditionnée par les dispositions présentes de leur esprit et de leur cœur, mais ils découvriront des harmonies saisissantes entre les aspects du monde matériel et les états de leur sensibilité. Les uns leur serviront à exprimer les autres, et on nous décrira des « paysages d'âme ».

Pareil jeu d'analogies ne s'imposera d'ordinaire qu'à la faveur d'un contact prolongé avec la nature, dans un isolement propice à la méditation. C'est pourquoi ces interprétations des sites contemplés seront surtout le fait des « solitaires ». Saint-Preux

déjà, réfugié dans l' « horrible » séjour de Meillerie, avait trouvé, au milieu des rocs sauvages et des noirs sapins, des échos qui répétaient ses cris de douleur avec une fidélité singulière. Werther, après lui, déchiré par d'analogues douleurs, avait penché de même un front pâli sur le miroir complaisant de la nature. De ces deux grands désespérés procéderont, à des degrés divers, les « solitaires » qui, après 1800, chercheront dans les aspects des monts et des bois de symboliques correspondances. Charles Nodier, qui, le premier, se présente à nous dans cette revue, était visiblement un disciple de Rousseau et de Goethe, et leurs influences conjuguées se décèlent à la première lecture du *Peintre de Saltzbourg* (1803). Qui pourrait dire cependant à quel point ces imitations littéraires se trouvent revêtir une inspiration personnelle dans l'œuvre de celui qu'on a pu justement appeler un « Werthérien de naissance ? [1] »

Quoi qu'il en soit, ce petit roman est, à notre point de vue, un document précieux. Des traits de description exacte et colorée y voisinent avec des essais d'interprétation psychologique des sites évoqués. Par là, il se place comme à un des points de divergence des deux courants que nous essayions de distinguer tout à l'heure. En peintre qu'il est, le héros de Nodier trempe plus d'une fois sa plume à ses godets. Il dit fort bien la beauté de tel village découpé au revers de la montagne, à l'heure où « un brouillard humide et blanchard nage sur le vallon et que les premiers feux du soleil commencent à dorer les plombs du clocher [2] », ou encore il suggère la frappante image de tel point se détachant de loin sur le fond bleuâtre du ciel comme « un petit croissant noir appliqué sur un champ d'azur [3] ». Il saisit même les nuances les plus délicates, et il ne lui échappe

---

[1] Voir Michel Salomon, *Charles Nodier et le groupe romantique, d'après des documents inédits*. Paris, Perrin, 1908, p. 258.

[2] Charles Nodier, *Œuvres*. Bruxelles. Méline, 1832, t. II, p. 31.

[3] *Ibid.*, p. 50.

rien des incessantes variations du paysage sous les yeux infiniment mobiles de la lumière et de l'ombre. Il se plaît à suivre d'un œil exercé les graduelles métamorphoses auxquelles les sites sont soumis par la magie de l'heure Dans le jour encore indistinct de l'aube, tout reste gris, douteux et vague : « Le paysage à peine ébauché n'offre que des couleurs incertaines, des traits confus et des formes capricieuses. A mesure que le jour s'élève, les montagnes naissent, les perspectives se reculent, les plans se détachent et se caractérisent..... Chaque heure qui approche amène d'autres scènes. Quelquefois un seul coup de vent suffit pour tout changer. Toutes les forêts s'inclinent, tous les saules blanchissent, tous les ruisseaux se rident et tous les échos soupirent. Le soleil descend-il, au contraire, vers l'Occident, le vallon s'obscurcit, les ombres s'étendent. Quelques points plus élevés se font encore remarquer avec leurs reflets d'or parmi les nuages de pourpre, mais ces lueurs mourantes ne brûlent nulle part avec plus d'éclat que sur la surface de la rivière qui se précipite étincelante et enveloppe tout le couchant d'une vaste écharpe de feu [1] ».

Mais un solitaire ne peut contempler ces merveilles avec l'objectivité parfaite d'un observateur simplement épris de pittoresque. Il ressent trop l'influence profonde que le monde extérieur exerce sur une âme en proie aux passions. Averti de bien des consonances qui échappent au vulgaire, il éprouve « le besoin de choisir, parmi les harmonies de la terre, celles qui ont une affinité plus particulière » avec sa misérable condition. Mais aussi il sait que, par un juste retour, sa sensibilité réagit sur sa vision, et au nombre des causes qui modifient l'aspect d'un seul point de l'horizon, il ne compte pas seulement « toutes les influences des saisons » et « tous les accidents de la lumière », mais aussi « toutes les émotions de son propre cœur [2] ».

---

(1) *OEuvres*, t. II, pp. 50 et 51.

(2) *Ibid.*, p. 49.

Ainsi se dénonce la dualité sigulière que présente le sentiment de la nature chez le héros de Nodier. Amoureux des lignes et des couleurs, ce peintre l'est à coup sûr plus que bien d'autres à son époque. Il admire avec ferveur la somptuosité des décors naturels, jusqu'à s'irriter contre les myopes qui n'en savent percevoir les beautés. « Combien de gens, s'écrie-t-il, qui se plaignent de la monotonie de la nature, qui n'y voient que des travaux stériles et fastidieux, qui pensent d'un coup d'œil tout apercevoir et tout embrasser, et qui ne devraient s'en prendre de l'imperfection de leurs jouissances qu'à la pauvreté de leur imagination et de leurs organes (1) ! » Son œil d'artiste sait voir, et son imagination est assez riche pour évoquer sans peine « ces climats favoris, ces ciels purs et ce soleil sans tache du magnifique Orient... ». Cependant la nostalgie des paysages exotiques ne le hante point. Si chétive et disgraciée qu'elle puisse paraître, la nature occidentale s'harmonise mieux avec le malheur qui accable l'homme supérieur dans nos sociétés, avec l'esclavage auquel s'y trouvent contraintes les âmes généreuses. C'est pourquoi il ne pourrait « supporter longtemps l'éclat de cette nature exubérante ». C'est pourquoi aussi il préfère « à la pompe radieuse du soleil, les douteuses clartés de la lune et les mystères de la nuit ; à l'appareil des étés, aux grâces du printemps, aux opulentes faveurs de l'automne, la triste nudité de l'hiver, les bises froides et les noirs frimas (2) ».

Un besoin de communion plus intime avec la nature pousse donc le solitaire à rechercher les aspects dont les teintes s'apparient à celles de son esprit. Une harmonie s'établit entre le monde des choses et le monde de ses pensées, et il en sent toute la consolante douceur. « Dans ces bouleversements qui désolent la création, il y a, remarque-t-il, un baume pour les plaies du cœur, parce que nos afflictions sont absorbées par des

---

(1) *OEuvres*, t. II, p. 49.

(2) *Ibid.*, p. 67.

afflictions si augustes, et que notre compassion est obligée à se répartir sur un monde [1]. » Et sans doute ces accords du monde matériel et du moi gardent quelque chose de vague. Mais parfois aussi tel aspect du paysage lui impose une interprétation psychologique établie avec une rigueur qui en rend quelque peu grossier le symbolisme. « La journée a été calme, écrit-il, le ciel pur et pacifique; mais à l'instant où le soleil descend dans sa pompe occidentale, l'horizon s'est tout à coup enveloppé de nuages comme d'une ceinture, et peu à peu de grandes ténèbres ont dévoré la lumière du crépuscule. Ainsi, ai-je dit, j'ai commencé dans une aurore douce et brillante, et je vais finir, comme cette journée, dans le trouble d'un soir nébuleux [2]. »

Obermann saisira sans doute des analogies plus subtiles! Il n'était pourtant pas inutile de noter, chez le héros de Nodier, l'ébauche encore imparfaite d'une interprétation de la nature qu'approfondira singulièrement l'analyse aiguë, obstinée et chagrine de Senancour.

*
* *

Une intelligence douloureusement convaincue de son impuissance, et qui cependant ne cesse d'aller heurter de ses ailes chétives le mur d'airain de l'inconnaissable; un matérialiste amer et railleur et une âme tendre que le mystère de l'au-delà étreint d'une indicible angoisse; un analyste impitoyablement lucide des états de conscience et un élégiaque fait pour les joies pures, les sentiments calmes et que désespère la certitude de ne pouvoir jamais se refaire un cœur simple : c'est ainsi que tous les contraires s'amalgament chez Senancour et en font une physionomie littéraire curieuse à la fois et décevante par sa complexité même. Il ne peut être question ici que d'examiner

---

(1) *OEuvres*, t. II, p. 15.

(2) *Ibid.*, p. 14.

ce qu'il a éprouvé en présence du monde matériel et comment il en a interprété les aspects.

« La seule exaltation qu'Obermann conserve dans toute sa fraîcheur, c'est la reconnaissance et l'amour pour les dons et les grâces de la nature[1]. » Ainsi parlait George Sand, qui lui a consacré quelques pages d'une critique fort compréhensive. Et rien n'est plus vrai. Mais il ne faudrait pas se tromper sur la nature de ce goût et faire du héros de ce roman d'autobiographie morale un paisible amant des beautés champêtres. Avant tout, la nature est pour lui la solitude, et il l'aime à la fois pour ce qu'elle lui révèle de lui-même et pour les excitations qu'elle procure à son âme blasée. Le souci du paysage ne vient chez lui qu'en second ordre. Quand il se penche sur le miroir du lac de Bienne, c'est moins pour en admirer la limpidité des eaux que pour retrouver l'image de sa face ravagée par la souffrance métaphysique. Il voit le monde inanimé dans ses rapports avec l'homme, entendez : avec Charles Pivert de Senancour tout d'abord, puis avec la foule de ses semblables. Cet exilé volontaire ne demande pas à la nature l'apaisement et le calme : il cherche en elle un tonique salutaire à sa débilité morale : la solitude lui est une cure d'âme. C'est pourquoi les vallées ne peuvent lui plaire ; il lui faut des aspects grandioses, des rochers qui menacent les cieux et un vaste horizon, qui lui donne au moins l'illusion de dominer ce monde dont il s'arrache. Il entreprend de gravir la Dent du Midi et, parvenu à une certaine hauteur, il renvoie soudain son guide : « Je voulais que rien de mercenaire n'altérât cette liberté alpestre et que nul homme de la plaine n'affaiblît l'austérité d'une région sauvage ». Mais c'est aussi qu'il veut goûter l'amer plaisir de se trouver seul avec les précipices : « Je sentis s'agrandir mon être ainsi livré

(1) Préface à l'édition de 1852. Paris, Charpentier. — Sur les paysages dans *Obermann*, voir maintenant Paul Barth, *Die Naturschilderung in Senancours Obermann* Halle a/S., Niemeyer, 1911, in-8°.

seul aux obstacles et aux dangers d'une nature difficile, loin entraves factices et de l'industrieuse oppression des hommes (1) ». Dans les terres basses, au contraire, on respire encore « cette atmosphère sociale si épaisse, si nuageuse, si pleine de fermentations, toujours ébranlée par le bruit des arts, le fracas des plaisirs ostensibles, les cris de la haine et les perpétuels gémissements de l'anxiété et des douleurs (2) ». A ce séjour d'esclaves, il oppose la seule nature qui convienne à l'homme libre : la solitude des montagnes, « où le ciel est immense, où l'air est plus fixe et les temps moins rapides et la vie plus permanente : là, la nature entière exprime éloquemment un ordre plus grand, une harmonie plus visible, un ensemble éternel. Là, l'homme retrouve sa forme altérable mais indestructible, il respire l'air sauvage loin des émanations sociales ; son être est à lui comme à l'univers : il vit d'une vie réelle dans l'unité sublime (3) ». Rousseau avait eu de pareils accents, et Saint-Preux à Meillerie avait célébré de même les bienfaits de la solitude alpestre. Mais c'était dans l'effusion passagère d'un désespoir amoureux. Senancour est blessé au cœur, lui aussi, mais sa blessure ne se cicatrise point et il goûte une amère volupté à l'irriter davantage.

A côté du désespéré et du révolté, il y a chez lui un observateur du réel qui en saisit les traits avec une acuité singulière. Non qu'il soit coloriste : à peine retrouverait-on, éparses dans ses lettres et son journal intime, quelques rapides indications de teintes. Les sons surtout le sollicitent, et il les note avec une exactitude et une virtuosité surprenantes. Ses paysages sont souvent des symphonies. Qu'on relise plutôt ce « Nocturne » : « Il était minuit : la lune avait passé; le lac semblait agité; les cieux étaient transparents, la nuit profonde et belle. Il y avait de l'incertitude sur la terre, on entendit frémir les

(1) *Obermann*, Lettre VII.

(2) *Ibid.*

(3) *Ibid.*

bouleaux, et des feuilles de peuplier tombèrent; les pins rendirent des murmures sauvages; des sons romantiques descendaient de la montagne; de grosses vagues roulaient sur la grève. Alors l'orfraie se mit à gémir sous les roches caverneuses, et quand elle cessa, les vagues étaient affaiblies, le silence fut austère [1] ». Les impressions auditives ont pour lui une puissance de représentation au moins égale à celle des impressions visuelles, et la preuve en est qu'il applique aux unes des expressions requises par les autres. Il écrira quelque part : « Les branches frémissaient d'un *ton pittoresque* contre les branches qui les heurtaient [2] »: et il déclarera ailleurs, sans l'ombre d'hésitation : « Le ranz des vaches ne rappelle pas seulement des souvenirs, il peint... [3] ».

Ne nous hâtons pas cependant de conclure à une prédominance effective de l'ouïe sur les autres sens chez Senancour. Ce névrosé est singulièrement compliqué, et une idée préconçue peut le pousser à déformer ses impressions réelles en exagérant volontairement certaines d'entre elles. Il y a chez lui de l'homme à système, à la façon de Bernardin de Saint-Pierre. Or, il a décidé que l'ouïe est le sens romantique par excellence. « C'est dans les sons, dit-il, que la nature a placé la plus forte expression du caractère romantique; c'est surtout au sens de l'ouïe que l'on peut rendre sensibles, en peu de traits et d'une manière énergique, les lieux et les choses extraordinaires. Les odeurs occasionnent des perceptions rapides et immenses, mais vagues: celles de la vue semblent intéresser plus l'esprit que le cœur : on admire ce qu'on voit, mais on sent ce qu'on entend [4]. » A coup sûr, c'était saisir avec une réelle perspicacité les ressources artistiques de cet ordre de sensations. Mais

---

(1) Lettre LXVIII.

(2) Lettre LIX.

(3) Troisième fragment.

(4) *Ibid.* Cf *Rêveries sur la nature primitive de l'homme*, 2e édit. Paris, 1802, in-8°, p 302, note.

Chateaubriand était venu, qui avait puisé à ce trésor d'impressions encore neuves, et son génie d'écrivain avait atteint sans peine à une puissance d'expression qui fait trop défaut au style souvent abstrait et décoloré de l'idéologue Senancour.

Là n'est donc point, à strictement parler, l'originalité de l'auteur d'*Obermann*. Cette rencontre, fortuite paraît-il, avec son illustre contemporain, n'en est pas moins significative. Mais où il triomphe, c'est dans l'interprétation psychologique de la nature, où il retrouve l'image du cœur humain, de ses vaines agitations et de ses décevantes chimères. Rousseau déjà avait noté de ces analogies, mais il se bornait à relever l'accord singulier qui s'établissait entre les impressions de Saint-Preux et les dispositions sombres ou tendres, enjouées ou moroses de son état d'esprit. Il constatait une harmonie et n'allait guère au delà. Les rapports que dénonce Senancour sont plus profonds et démêlés avec plus de subtilité. Ils ont aussi une valeur plus générale, car ce n'est pas seulement son moi qu'il retrouve dans le miroir des formes matérielles, c'est toute la vie humaine et, avec la sienne, celle de ses innombrables frères de misère. « Monts superbes, s'écrie-t-il, écroulements des neiges amoncelées, paix solitaire du vallon dans la forêt, feuilles jaunies qu'emporte le ruisseau silencieux ! que seriez-vous à l'homme si vous ne lui parliez point des autres hommes? La nature serait muette s'ils n'étaient plus. Si je restais seul sur la terre, que me feraient et les sons de la nuit austère, et le silence solennel des grandes vallées, et la lumière du couchant sur un ciel rempli de mélancolie, sur les eaux calmes ...? » Et voici l'aveu décisif : « La nature sentie n'est que dans les rapports humains, et l'éloquence des choses n'est rien que l'éloquence de l'homme. La terre féconde, les cieux immenses, les eaux passagères ne sont rien qu'une expression des rapports que nos cœurs produisent et contiennent (1) ». L'univers sensible devient

(1) Lettre XXXVI. — Voir J. Merlant, *Senancour (1770-1846)*. Paris, 1907, in-8°, pp. 112 sqq.

donc pour Senancour comme une matière malléable à laquelle il impose une forme et une signification. Car, si l'accord n'existe point en apparence entre le paysage et notre état d'âme, la faute en est à nous, pense Obermann, et à la vue superficielle et trompeuse que nous avons des choses. Pénétrons mieux le sens des spectacles naturels et nous y retrouverons les accidents de notre vie intérieure concrétisés en symboles frappants. C'est là, en réalité, dépouiller les aspects du monde extérieur de toute signification propre. Mais n'est-ce pas, au fond, ce que l'on fait toujours, sciemment ou non, en peignant un « paysage d'âme »? Il est curieux de voir Senancour fermer les yeux à une évidence qui le saisit par tous les sens et s'obstiner à découvrir, jusque dans les sourires de la nature en fête, des motifs de désespérer. « La nature me semble trop belle, écrit-il; et les eaux, et la terre, et la nuit, trop faciles, trop heureuses : la paisible harmonie des choses fut sévère à mon cœur agité. Je songeai au printemps du monde périssable et au printemps de ma vie. Je vis ces années qui passent, tristes et stériles, de l'éternité future dans l'éternité perdue. Je vis ce présent, toujours vain et jamais possédé, détacher du vague avenir sa chaîne indéfinie; approcher ma mort enfin visible; traîner dans la nuit les fantômes de mes jours, les atténuer, les dissiper; atteindre la dernière ombre; dévorer aussi froidement ce jour après lequel il n'en sera plus, et fermer l'abîme muet[1]. »

Admirons l'ingéniosité du pessimiste qui ne veut pas être consolé! Il interprète avec d'autant plus de liberté le spectacle du monde qu'il lui refuse tout contour fixe et toute signification précise. La variété des aspects est infinie : à notre esprit d'y choisir les symboles qui expriment à son gré ses aspirations propres et jusqu'à son essence la plus intime. C'est ainsi que notre moi agit sur le dehors, qui ne peut guère agir sur nous. « La vie réelle de l'homme est en lui-même, déclare Obermann;

---

[1] Lettre LXIII.

celle qu'il reçoit du dehors n'est qu'accidentelle et subordonnée ([1]). » Aussi bien n'accorde-t-il pas une valeur effective aux harmonies qu'il découvre dans la nature, parce qu'il les y cherche. Il « ne croit pas à d'autres anologies que celles où son esprit a choisi de se plaire ([2]) ». Ce que la nature lui offre, ce sont des moyens d'exprimer sa personnalité et, par là, de se mieux comprendre, mais rien de plus. « On y trouvera des descriptions, annonçait Senancour en tête de son livre ; de celles qui servent à faire mieux entendre les choses naturelles et à donner des lumières, peut-être trop négligées, sur les rapports de l'homme avec ce qu'il appelle l'inanimé ([3]). » C'était trop promettre, et cet « inanimé » dont il parlait ne pouvait être pour lui que le reflet de son moi. Il était plus près de la vérité quand, bien des années après, il écrivait cette phrase caractéristique, perdue dans un article oublié d'une revue qu'on ne feuillette plus guère aujourd'hui : « Une suite de descriptions pourrait embrasser tous les rapports des choses humaines ([4]) ».

Ce serait d'ailleurs mal connaître Senancour que de le croire capable de s'enfermer dans les cadres rigides d'un système bien arrêté. Il y a toujours quelque indécision et quelque chose de flottant dans la physionomie de cet « inquiet » en proie à un incessant malaise moral. George Sand disait que le sentiment de la nature le ramenait « à la tranquille majesté de l'idylle ([5]) », et il y a une part de vérité dans cette affirmation peut-être osée. Si paradoxale que l'épithète puisse paraître, l'auteur d'Obermann est, par moments, un pastoral, un pastoral furtif, un pastoral honteux, qui se dissimule ou qui se raille. Il sait d'ailleurs combien le genre idyllique a vieilli ; et, d'autre part,

---

(1) Lettre I.

(2) J. Merlant, *Le roman personnel de Rousseau à Fromentin*. Paris, Hachette, 1904, p. 129.

(3) Observations.

(4) *De la poésie au XIXe siècle*. (Mercure du XIXe siècle, t. IV [1824], p. 427.)

(5) *Loc. cit.*, p. 9.

il se sent incapable de l'effort de génie qui pourrait le renouveler. De là, un embarras singulier qui paralyse chez lui l'expression du sentiment de la nature. Il voit un peu le paysage comme Gessner le voyait, mais son goût trop raffiné l'empêche de s'abandonner à une inspiration dont il rougit comme d'une faiblesse. Par suite de cette contradiction, son amour des sites et de la vie champêtre apparaît moins sincère et moins franc, et, pour en connaître toute la profondeur, il faut relire les dernières lignes d'*Obermann*, empreintes d'une émotion si prenante et si communicative : « Si j'arrive à la vieillesse, si un jour, plein de pensée encore mais renonçant à parler aux hommes, j'ai auprès de moi un ami pour recevoir mes adieux à la terre, qu'on place une chaise sur l'herbe courte et que de tranquilles marguerites soient là devant moi, sous le soleil, sous le ciel immense, enfin qu'en laissant la vie qui passe, je retrouve quelque chose de l'illusion infinie ».

*
* *

Au début de la bataille romantique, alors que le nom pris par l'école nouvelle suscitait tant de perplexités et soulevait tant de discussions passionnées, l'auteur d'un écrit de polémique littéraire entreprenait de l'expliquer en ces termes : « Ce mot exprima d'abord le pittoresque dans le genre descriptif. Peu à peu, le sens du mot s'agrandit ; on chercha bientôt à introduire dans la peinture des sentiments et des passions les qualités de la description *romantique*. Tous les effets et tous les phénomènes de la nature physique furent invoqués pour prêter leurs images aux tableaux les plus passionnés de la nature intellectuelle... (1) » On peut contester la valeur historique de cette tentative d'exégèse, mais le fait qu'on la présentait alors avec pareille

(1) Cyprien Desmarais, *Essai sur les Classiques et les Romantiques*. Paris, 1824. p. 10.

assurance montre assez l'importance qu'avaient prise, dans la pensée des novateurs, ces essais de « paysages d'âme » où se complaisait Senancour. On les retrouve, en effet, dans toute la série de romans d'analyse psychologique que produisent les vingt premières années du siècle. Benjamin Constant, qui pourtant s'attarde infiniment plus à détailler les crises de la passion qu'à peindre des tableaux de la nature, a conscience, lui aussi, de ces harmonies délicates entre le cadre et l'action, et l'une des scènes les plus pathétiques d'*Adolphe* se passe au cours d'une promenade « par une de ces journées d'hiver où le soleil semble éclairer tristement la campagne grisâtre comme s'il regardait en pitié la terre ». Quel site s'accordait mieux avec la pâleur et la démarche chancelante d'Ellénore frappée de langueur?

Bien d'autres, après Benjamin Constant, se plairont à établir de ces concordances poétiques. Aussi bien la technique du genre les réclame-t-elle assez tôt comme un élément nécessaire. Un journaliste qui esquisse, en 1817, une ironique *Théorie du roman mélancolique*, ne manque point de recommander aux auteurs qui veulent écrire « un roman sur la mélancolie et le vague des passions » de glisser au bon endroit de ces tableaux de nature « qui soient dans un rapport parfait » avec les sentiments qu'ils vont peindre. « Le genre descriptif, remarque-t-il, sera d'une grande ressource pour décrire d'une manière pittoresque les symptômes de cet orage qui déjà gronde sourdement. Le déclin de l'année, la chute des feuilles, le murmure du vent dans les forêts jaunissantes, les plaintes du ruisseau solitaire et les tintements de la cloche funèbre sont autant de beautés originales qui seront en harmonie avec votre sujet [1]. » Les solitaires cependant ne cesseront de retrouver quelque chose de leur âme dans les aspects divers du monde matériel. C'est qu'il y a là autre chose qu'une vaine mode littéraire : une tendance toute naturelle à des esprits contemplatifs que l'univers exté-

---

[1] *Annales politiques, morales et littéraires*, 1er avril 1817 (Article signé F.)

rieur lui-même ramène à l'analyse douloureuse de leur moi. L'un d'eux écrit, aux environs de 1820, ces lignes caractéristiques : « La présence des grands tableaux de la nature m'a toujours fortement poussé à de sérieuses méditations sur la destinée de l'homme et sur les vicissitudes particulières de la mienne. Il faut que de puissantes leçons soient inscrites dans les pages d'une nature majestueuse et sévère pour que ses harmonies fassent toujours entendre, au fond de notre âme, la voix du regret [1] ».

Combien l'entendront encore, cette voix, parmi les écrivains du roman personnel ! Sainte-Beuve, notamment, dira quels échos elle trouve dans les pensées désenchantées d'Amaury [2]. Mais, plutôt que *Volupté*, nous citerons ici, en terminant, un passage peu connu de cet *Arthur* qu'il ébaucha au commencement de 1830 et n'acheva jamais. Le héros y est représenté chevauchant le long de la mer, non loin de Saint-Malo, après un orage. « Je suivais tristement, dit-il, aux flancs ravagés de la grève, la trace des flots qui l'avaient sillonnée et qui s'étaient retirés. Puis, par moments, portant la main aux rides de mon front, je me disais : « Là aussi les passions sont venues battre » comme des flots et ont laissé trace en se retirant. Mon midi » est sec et aride. Mais dans quelques heures l'océan baignera » de nouveau la plage, et, à moi, mes ondes taries ne » reviendront pas [3] ».

---

(1) ALPHONSE RABBE, *OEuvres posthumes*. Paris, 1836, t. I, p. 137. (Fragment intitulé *Le spectacle de la nature* et daté de 1820.)

(2) Voir les passages allégués par J. MERLANT, *Le roman personnel de Rousseau à Fromentin*.

(3) Cité par SPOELBERCH DE LOVENJOUL, *Sainte-Beuve inconnu*. Paris, 1901, in-16, p. 17. — Ne pas confondre ce roman de Sainte-Beuve avec deux autres du même titre : celui d'Ulric Guttinguer (1836) et celui d'Eugène Sue (1838).

CHAPITRE VII.

D'Ossian à Lamartine.

I. Le paysage ossianique. — II. La nature chez les précurseurs de Lamartine; Chênedollé. — III. André Chénier, peintre de la nature. — IV. Le sentiment de la nature dans les *Méditations*.

Traduit dès 1777, Ossian n'avait pas exercé une influence bien appréciable avant les dernières années du siècle. De Marmontel, qui le mentionnait dans le *Supplément à l'Encyclopédie* (1), à André Chénier, qui lui empruntait le sujet d'un de ses *quadri* (2), il restait un curieux phénomène d'histoire littéraire, un cas rare qu'on étudie et qu'on discute entre lettrés, sans que l'action en atteigne guère le public. Il n'en va plus de même à l'époque du Directoire. Ossian devient alors, au dire de Ch. Magnin, « un objet de division et une cocarde de parti (3) ». Mais c'est surtout l'amitié d'un grand homme qui va le tirer hors de pair et le hausser singulièrement dans l'opinion : la prédilection de Napoléon pour le barde écossais décide de sa fortune en France. C'est lui qui commande à Girodet son tableau de *Fingal et Ossian accueillant les âmes des héros français;* c'est pour lui que les médiocres versificateurs de l'école pseudo-classique rivalisent dans l'adaptation des chants de Macpherson.

---

(1) *Supplément à l'Encyclopédie*. Amsterdam, M. Rey, in-f°, t. III (1777), pp. 821 et 822. (Article *Lyrique*.)

(2) *Fragments inédits d'André Chénier*, publiés par Abel Lefranc. (Revue d'histoire littéraire de la France, 1901, p. 213.)

(3) Article sur l'*Ahasvérus* d'Edgar Quinet dans la Revue des Deux-Mondes du 1er décembre 1833; reproduit dans *Causeries et méditations historiques et littéraires*, t. I, p. 90.

« Cet Ossian, qui ne fut d'abord que très peu lu, est depuis douze ans très en vogue, écrit Edmond Géraud en 1807. Tous nos poètes l'ont imité tour à tour, Chénier, Parny, Fontanes et mille autres. Enfin Baour-Lormian en a donné une imitation en vers qui est encore son premier titre littéraire [1]. » L'étude de l'influence ossianique se place donc tout naturellement à cette date.

Or, les chants du barde ne laissent pas d'avoir leur importance dans l'histoire du sentiment de la nature. A aucun autre point de vue peut-être, ils n'apportaient des éléments plus nouveaux. Les tableaux qu'ils évoquaient étaient restés jusqu'alors fort étrangers à l'imagination française. Celle-ci dut être frappée tout d'abord par la valeur que prend le paysage dans ces pages où s'évoquent sans cesse les vagues blanchissantes, les sombres rochers et les vaporeuses clartés de la lune. L'honnête Letourneur l'avait bien prévu, et, dans le *Discours préliminaire* de sa traduction — de son adaptation, pour mieux dire — il s'efforçait de défendre l'œuvre contre le reproche de monotonie que ne pouvaient manquer de lui attirer ces traits descriptifs d'égale valeur constamment répétés. « Ossian, prenait-il soin de remarquer, chantait pour un peuple que le spectacle de la nature ne lassait jamais. C'est de ce spectacle qu'il emprunte sans cesse ses images et ses comparaisons : si l'on y fait attention, on verra que celles qui, au premier coup d'œil, paraissent se ressembler sont pourtant souvent distinguées par des nuances différentes [2]. » En dépit de ces nuances, dont il exagérait un peu la variété, l'avisé traducteur se rendait fort bien compte de

---

(1) MAURICE ALBERT, *Un homme de lettres sous l'Empire et la Restauration*, Paris, Flammarion, s. d., p. 59. — Sur la première période de l'influence ossianique, voir en outre J. TEXTE, *op. cit.*, pp. 382 sqq.

(2) *Ossian, fils de Fingal, barde du IIIe siècle*, traduit par Le Tourneur, nouvelle édition. Paris, Dentu, an VII, 2 vol. in-8°, t. I, p. LXII. — Nous citerons d'après cette édition.

ce que ces comparaisons répétées avaient d'incompatible avec le goût de son temps, et discrètement il en retranchait un bon nombre. Il en restait assez pour qu'elles risquassent de paraître à la fois fatigantes et bizarres à « tout lecteur qui voudra absolument que les montagnes d'Écosse ressemblent à un coteau fleuri de la France ».

Rien de plus différent, en effet, des perspectives reposantes et des horizons harmonieusement modérés, que la nature au milieu de laquelle vivent, combattent et meurent les héros ossianiques. Elle apparaît tragique, étrange et sombre à travers les mille traits descriptifs dont Macpherson, disciple fidèle d'Homère, se plaît à parsemer les récits du barde. Certaines comparaisons reviennent avec une insistance caractéristique. L'élan d'une troupe guerrière se trouve infailliblement rapproché de celui d' « un torrent impétueux qui roule ensemble les dépouilles des forêts et des campagnes (1) ». Par contre, l'immobilité du chef intrépide qui lui résiste est toujours semblable à celle du rocher qui « reçoit et brise ces milliers de flots (2) ». Un rocher encore fournit l'image du guerrier couvert de ses armes brillantes, mais un rocher aperçu « quand les vents errant autour de ses flancs ont saisi ses bruyantes cascades et les ont revêtues de glace (3) ». Ou bien encore, impassibles sous les coups, les héros donnent la même impression de calme puissance que des « chênes entourés de tous leurs rameaux, lorsqu'ils sont battus du puissant grésil et que les vents sifflent dans leurs feuilles desséchées (4) ». Marchent-ils à l'ennemi, leurs rangs impétueux font songer à des « flots de l'Océan poussés par les vents (5) », ou à « un nuage pluvieux dans les ardeurs brûlantes de l'été, lorsqu'il

---

(1) II, 99. Cf. I, 15; I, 39; I, 61; II, 95; II, 115, etc.

(2) I, 19. Cf. I, 56; II, 157; II, 168; II, 189, etc.

(3) II, 94. Cf. I, 5; II, 209.

(4) I, 34. Cf. I, 77; I, 95; II, 119.

(5) I, 71. Cf. I, 19; I, 80.

roule et s'étend sur la colline et que les plaines en silence attendent sa rosée [1] ». Le bruit même de la mêlée n'est comparable qu'au « bruit confus de l'Océan lorsqu'il roule ses vagues mutinées [2] », ou au grondement du tonnerre prolongeant « de collines en collines ses effrayans éclats [3] », ou encore au « fracas de mille torrens qui se choquent et se confondent dans les vallées de Cona, lorsqu'après une nuit orageuse ils roulent leurs ondes encore agitées, à la pâle clarté de l'aurore [4] ». Et après le combat, les rangs décimés des fils de Fingal se retrouvent semblables « à une forêt de chênes à demi dévastée par l'incendie, lorsque ses arbres éclaircis laissent voir par intervalles les espaces du ciel et les météores volant dans la nuit [5] ».

Ainsi se poursuit le jeu des comparaisons. Mais leur abondance même ne doit pas nous tromper : tout compte fait, ce sont le plus souvent les mêmes images qui se répètent, et on peut réduire à un nombre assez restreint les détails descriptifs qu'elles présentent. Surtout la couleur est partout également lugubre et sombre. Des coteaux où les sapins croissent parmi les roches et d'où les torrents dévalent en cascades rapides et mugissantes ; à l'horizon, une mer hérissée d'écueils, aux flots menaçants, où s'assoupit à peine la tempête ; enveloppant tout cela, une atmosphère pesante, chargée de vapeurs et de brouillards que les vents agitent sans les dissiper, et où se meuvent mystérieusement les « esprits de la nuit » et les fantômes des ancêtres : tel se dessine le pays de Morven à travers les chants du barde. Parfois le poète nous le montre aux heures où il s'éclaire encore des rayons du soleil qui « verse des torrens de lumière avant de cacher sa tête enflammée dans l'orage [6] », ou

---

(1) I, 77. Cf. I, 5; I, 20; I, 73; II, 135, etc.

(2) I, 18.

(3) I, 76.

(4) I, 35.

(5) I, 78. Cf. I, 40.

(6) II, 48.

bien quand il se pare des mille couleurs de « l'arc pluvieux qu'on aperçoit de loin courbé sur le ruisseau lorsque le soleil se couche [1] ». Mais le plus souvent c'est dans le charme troublant des nuits qu'il en retrace aux yeux les contours indécis. La pâle clarté de la lune ajoute alors sa grâce secrète à la désolation de ces sites du Nord. Aussi Ossian ne se lasse-t-il point de l'évoquer. Tour à tour elle est requise pour les comparaisons les plus diverses. Son disque est aussi bien rapproché d'un bouclier, que du visage d'un guerrier ou du sein d'une jeune fille [2]. Ailleurs la disparition d'un fantôme suggère l'image de son éclipse ; ou encore elle aide à préciser l'impression que produit la belle Agandecca, se montrant soudain « dans toute sa beauté, comme la lune au bord d'un nuage de l'orient [3] ».

Mais Ossian ne procède pas seulement par comparaisons. Il lui arrive, plus rarement il est vrai, de dessiner d'un trait rapide des paysages en raccourci, dont la tonalité reste, d'ailleurs, aussi vaporeuse et désolée : « Le ruisseau murmure tristement; le gémissement de l'arbre antique s'élève sur les vents ; le lac est trouble ; un sombre nuage voile les cieux [4]. » Ou encore : « Le soleil jaunissait le sommet du Dora ; le soir commençait à mêler au jour son ombre grisâtre ; d'inégales bouffées de vent agitaient par intervalles les bois de Témora. Un nuage épais se forma lentement au couchant, à la pointe du nuage paraissait une étoile rougeâtre [5] ». Le seul morceau descriptif un peu long qu'on relève dans les *Poèmes galliques* n'est pas d'une teinte moins sinistre. C'est la *Description d'une nuit du mois d'octobre dans le nord de l'Écosse*, qui débute ainsi : « La nuit est triste et sombre, les nuages reposent amoncelés sur les collines, la lune

(1) I, 96.

(2) I, 5, et II, 209 ; I, 23 ; I, 108.

(3) I, 52.

(4) I, 12.

(5) II, 78.

ne parait point dans les cieux, pas une étoile qui brille. J'entends le bruit sourd et confus des vents dans la forêt lointaine ; le torrent murmure tristement au fond du vallon ; la chouette glapissante crie au haut de l'arbre qui est auprès de la tombe des morts... (1) »

Des couleurs aussi étrangères à la poésie classique ne pouvaient manquer d'exciter les sarcasmes des disciples de La Harpe, qui régentaient la critique durant les vingt premières années du XIXe siècle. Hoffman se fit le détracteur ardent de ces « tristes complaintes » dont il ne s'expliquait le succès que par un « caprice de la mode » ou une aberration du goût. C'était surtout le paysage ossianique qui excitait sa verve. « On a dit, s'écriait-il, que les poésies erses, galliques et ossianiques peignaient *une autre nature;* c'est une erreur : elles peignent seulement une petite partie de la nature, la plus triste, et la peignent exclusivement (2). » Il entreprenait de le démontrer en énumérant les motifs descriptifs chers au barde

Qui chante au milieu des brouillards.

Et il n'y a pas à se dissimuler que cette critique acrimonieuse, injuste dans l'ensemble, renfermait pourtant sa part de vérité. « Dans toutes ces poésies, remarquait-il, les mêmes images se reproduisent avec une fastidieuse uniformité. J'y vois sans cesse les rocs de Morven, les quatre pierres des tombeaux, les pâles rayons de la lune, le lac immobile; j'y suis assourdi par les vents du nord, par les vents d'automne, par la tempête qui gronde dans les cimes des vieux chênes, par le souffle des hivers, par les aboiements des dogues noirs, par le fracas du torrent, par le torrent qui rugit, par des hommes dont la voix gronde comme un torrent; j'y suis entouré de nuages gris, de nuages

(1) I, 289-290.

(2) Hoffman, *OEuvres. Mélanges.* Paris, 1829, pp. 364 sqq.

noirs, de nuages flottants, d'éternels nuages; et si j'élève les yeux vers le ciel, je vois errer les ombres des guerriers assises sur des nuages. »

Tous les critiques classiques ne mettaient point sans doute un pareil acharnement dans la lutte contre Ossian. Pour lui porter des coups moins droits, la plupart manifestaient cependant une aversion significative pour le genre qu'il avait suscité. Chaussard, médiocre auteur d'une *Poétique secondaire,* consentait bien à admirer le vieux barde, mais il ajoutait aussitôt :

> Cependant épargnons à la lyre française
> Les sauvages accords de la lyre écossaise.
> Comment, sous un ciel pur où brillent tous les arts,
> De la Calédonie étendre les brouillards?

Et Dussault faisait chorus [1].

Ainsi s'exprime la résistance à l'influence ossianique. Mais il y aurait danger à se fonder sur les seuls témoignages des adversaires pour apprécier cette dernière. Aussi bien est-ce chose assez délicate que d'en déterminer la profondeur ou d'en préciser la portée. Il serait aisé de dresser une longue liste des imitations du barde qui trouvèrent des lecteurs, depuis le moment où J.-M. Chénier et Baour-Lormian avaient donné l'exemple. Mais rien ne serait moins démonstratif. Ces transcriptions plus ou moins fidèles des chants galliques forment, en effet, un genre particulier qui ne tarda guère à être médiocrement apprécié. Ceux qui le cultivaient étaient d'ailleurs tout le contraire d'initiateurs, et leur effort tendait à enfermer les inspirations de Macpherson dans les moules étroits du pseudo-classicisme. L'influence ossianique n'a pu s'exercer qu'assez indirectement par leurs œuvres. On est même tenté de croire qu'elles l'ont, en quelque manière, contrariée par le discrédit qu'elles ont jeté sur le genre. N'est-il pas caractéristique qu'on

---

[1] Dussault, *Annales littéraires,* t. IV, p. 566. (Article de 1817.)

pût écrire en 1825 : « Tout ouvrage justement décrié pour la couleur uniforme du style, le vide des pensées, l'expression fausse des sentiments et l'abus du genre descriptif s'est appelé parmi nous *composition ossianique* (1) »?

Il n'en reste pas moins que la rude nature de Morven a dû transmettre quelques traits de sa sauvage beauté au pittoresque romantique. Il semble bien que les coins de paysage qui s'esquissent timidement chez les précurseurs de Lamartine lui doivent, au moins en partie, leur mollesse et leur moelleux. On apprendra d'Ossian le charme de l'imprécis. Grâce à lui, les horizons trop nets s'estomperont de vapeurs; dans une lumière plus délicate et plus pâle, les objets adouciront ce que leurs arêtes avaient de trop vif ou leur profil de trop accusé; une atmosphère de mélancolie se répandra sur la nature que l'on contemplera de préférence sous la clarté discrète de la lune... Sans doute, l'influence de Chateaubriand rejoint ici celle d'Ossian et se confond avec elle, si bien que le plus souvent le départ entre l'une et l'autre serait fort malaisé. Pourtant nous pourrons citer, dans les pages suivantes, plus d'un paysage où se trahit un commerce plus ou moins intime avec le chantre de Fingal. Nous tâcherons aussi d'évaluer la dette de Lamartine envers celui qu'il appelait encore, en 1849, « l'Homère de mes premières années (2) ».

Dans la période suivante, les traces d'ossianisme se font plus rares. Vigny évoque encore, dans *Eloa*, l' « enfant de la Clyde écumeuse » chassant le daim

Des glaciers de l'Arven aux brouillards du Crona (3).

Mais c'est simplement là un ornement emprunté auquel rien ne correspond dans ses œuvres suivantes. En réalité, l'influence

(1) E.-P. de Saint-Ferréol, *Ossian, chants galliques traduits en vers français*. Paris, 1825. Avis de l'éditeur, p. xiii.

(2) Préface des *Méditations*.

(3) A. de Vigny, *Poésies complètes*. Paris, 1893. p. 27.

des *Chants galliques* paraît décroître assez vite. La vogue, en tout cas, en était suffisamment passée en 1825, pour que de Saint-Ferréol, qui en donnait une nouvelle version poétique, fît déjà figure de retardataire et que le *Mercure du XIXe siècle* entreprît de le justifier (1). Et quand, un peu plus tard, Alfred de Musset donnera une forme admirable et définitive à un passage des *Chants de Selma :*

Pâle étoile du soir, messagère lointaine
Dont le front sort brillant des voiles du couchant...,

ce sera, selon toute vraisemblance, pour l'avoir retrouvé dans *Werther* (2).

*
* *

Un académicien de l'Empire, auteur fêté d'aimables comédies, Collin d'Harleville, s'est plu un jour à célébrer, dans un morceau sur *La campagne et les vers,* l'heureuse influence des beautés champêtres sur l'inspiration poétique. Nous devons, déclarait-il,

... nous devons aux champs
La prose la plus tendre et les plus nobles chants.

En guise de démonstration, il dressait, des auteurs inspirés par la nature, une liste assez imposante et où plusieurs noms sont de trop. Et il concluait sur un mode lyrique :

Ces profonds écrivains, ces poètes sublimes,
Amour sacré des champs, c'est toi qui les animes (3).

---

(1) Tome XII (1826), pp. 384 sqq.

(2) Voir F. BALDENSPERGER, *Goethe en France*, p. 85.— Ce ne sont là, bien entendu, que des conclusions provisoires et en partie conjecturales. Il ne sera guère possible d'être plus affirmatif tant qu'on n'aura pas, sur l'ossianisme en France, l'étude minutieuse et précise qui nous manque et qu'on ne pouvait songer à tenter ici. — Voir maintenant A. TEDESCHI, *Ossian, l' « Homère du Nord » en France*, Milan, 1911, qui ne rend point inutile une étude plus complète.

(3) Voir COLLIN D'HARLEVILLE, *Théâtre et poésies fugitives*, p. p. Andrieux. Paris, 1822.

Cet enthousiasme était sans doute fort téméraire; mais, en bonne critique, il serait au moins aussi hasardeux d'avancer que les plaines, les ruisseaux et les bois imprègnent de leurs fraîches senteurs les vers de la génération poétique d'avant 1820. Les recueils de Millevoye, Loyson et Chênedollé renferment une série d'œuvres estimables, non dépourvues de l'une ou l'autre qualité, mais dont aucune ne signale un sentiment bien vif de la nature. Et cependant ces poètes, dont aucun n'impose à l'attention une personnalité bien tranchée, n'en sont déjà plus à la sécheresse stérile et au pédantisme vieillot de la poésie impériale. Dans leurs timides ébauches de paysages, dans leurs indications sommaires et comme honteuses d'impressions réelles, se dessinent les premiers linéaments d'un art tout nouveau. Ils n'expriment pas encore la poésie de la nature; oserai-je dire qu'ils s'essaient à la balbutier?

C'est par ce côté — et par ce côté seulement — que leurs œuvres un peu ternes présentent historiquement un réel intérêt. N'insistons donc ni sur les insuffisances et les faiblesses de l'inspiration, ni sur le classicisme poncif de la langue. Aussi bien un des grands torts de ces écrivains a peut-être été de trop savoir. Charles Loyson professait à l'École Normale; Chênedollé devait mourir inspecteur général des études, et Millevoye était un commis-libraire fort lettré, puisqu'il traduisait non seulement Virgile et Horace, mais Lucien, Homère et Anacréon. Chez eux, l'humaniste érudit fait tort au poète. Leur faible originalité succombe sous le pesant faix de leur grec et de leur latin. Des réminiscences classiques les tyrannisent. Le fatras mythologique et les périphrases usées discréditent leurs œuvres à nos yeux. Dans son *Ode à la lune*, Loyson paraît épuiser les ressources du *Dictionnaire de la Fable* pour désigner « l'astre des nuits » : ce « céleste flambeau », ce « globe d'albâtre » devient successivement Lucine, Hécate et Diane; la « Thessalienne » de Théocrite lui fait ses incantations, et les chœurs des Sylvains et des Nymphes bocagères folâtrent sous son indul-

gente clarté ([1]). Ouvrons maintenant Chênedollé. Nous y retrouvons à chaque instant de ces élégances désuètes. Il ose parler encore du « royaume de Flore » et de l' « arbre de Cérasonte », du « fougueux Borée » et des « Hyades » avec leur urne ([2]). Le Mont-Blanc devient, dans ses vers, le « monarque des montagnes », que la « bruyante Tempête » heurte de ses ailes et que couronne de frimas l' « antique main du Temps ». Il ne lui manque ni un sceptre, ni un trône ; bien plus :

Pour dais il a les cieux, pour manteau les nuages
Et pour ceinture les forêts ([3]).

A défaut d'aussi laborieuses allégories, il multiplie les personnifications, et elles semblent, hélas! de la façon de l'abbé Delille. Le Vésuve devient un « géant redouté ([4]) » et l'on voit s'avancer sur les coteaux de l'horizon « le Soir aux pieds de rosée... ([5]) ».

Millevoye exploite une veine plus variée. Il a des pièces érotiques qui sont d'un bon élève de Parny; des imitations de l'antique qu'on croirait de l'André Chénier édulcoré ; des poèmes du genre « troubadour » d'une fausse naïveté fort agaçante, et des élégies dont la sincérité d'accent ne rachète pas toujours la fadeur un peu banale. Mais, mélancolique ou enjouée, on sait trop que sa Muse — pour parler son langage — met une fâcheuse complaisance à se parer des oripeaux du style pseudo-classique.

Il serait trop facile de relever toutes ces taches, et à pousser plus avant l'examen critique, il y aurait quelque cruauté. Quelque injustice aussi ; car enfin, sous cette forme embarrassée

---

([1]) *Épîtres et élégies*. Paris, Delestre, 1819.

([2]) *Études poétiques*. Paris, Nicolle, 1820. Voir l'ode intitulée : *La gelée d'avril*.

([3]) Livre I, ode 4 : *Le Mont Blanc*.

([4]) Livre I, ode 12 : *Le Mont Blanc*.

([5]) Livre I, ode 13 : *Le clair de lune de mai*.

des vieilleries et de poncifs, on sent assez nettement la poussée encore timide de l'inspiration nouvelle. A vrai dire, bien que souvent sincère, le sentiment de la nature est d'ordinaire, dans ces œuvres, singulièrement superficiel et ténu. C'est qu'il ne s'échappe guère que par le biais de quelques thèmes déjà développés par la prose avec une sensible prédilection. Si, par exemple, les clairs de lune y sont en nombre, on sent qu'Ossian a passé par là, et Chateaubriand après lui. Mais si ces poètes s'inspirent de leurs devanciers, ils ne les copient pas, et on s'aperçoit sans peine que chacun d'eux y met du sien. Aussi bien y a-t-il une infinité de degrés dans le développement et l'appropriation d'un même motif descriptif. Gabriel Legouvé avait déjà chanté

La lune dont l'éclat, doux ami des regrets,
Luit plus mélancolique au milieu des forêts [1].

Mais c'était un trait bien sec et un pittoresque bien rudimentaire. Le « jeune barde » Nodier était plus suggestif quand il assemblait en tableau des détails d'une couleur tout ossianique :

La lune, du sommet d'un nuage livide,
Répand sur moi l'argent fluide
De ses pâles rayons.
Et le voyageur qu'elle guide
Voit frissonner au loin sa lumière timide [2].

Plus abondant, Loyson adressait au même astre un hymne tout entier, fort curieux par la variété des tons. A tels endroits, c'était encore de la poésie du XVIIIe siècle, toute farcie d'allusions antiques où le jeune « doctrinaire » déployait une érudition facile. Mais, par moment, une note nouvelle se faisait entendre, d'un timbre singulièrement séduisant et profond. Il

(1) *La sépulture* (1798).

(2) *Halte de nuit.* (Essais d'un jeune barde, 1804.)

avait beau accumuler les épithètes mythologiques, elles ne parvenaient pas à lui voiler l'éclat de l'astre luisant sur la nature

Comme une flamme blanche et pure
Suspendue au ciel azuré.

Et il en éprouvait déjà l'attirance et le charme :

Ce vague enchantement triste à la fois et doux (1).

En général, la nature de ces poètes est une nature élégiaque où ils cherchent à bercer leur vague tristesse. C'est pourquoi ils chantent les aspects et les moments dont la mélancolie imprécise s'harmonise avec leurs états d'âme. Ce qui ravit Millevoye, c'est surtout

L'éclat mourant du jour, le vallon, le ruisseau,
Le pâle peuplier qui, dans l'air, en silence,
Comme un fantôme errant tristement se balance (2).

Pour Géraud aussi, l'exquise douceur des crépuscules a des charmes prenants, et il exalte à son tour

... cette heure bien-aimée
Où les brumes du soir s'élèvent du ruisseau.
Déjà sur la plaine embaumée
Elles ont déployé leur humide rideau (3).

C'est ainsi que l'automne se préparait à devenir la saison romantique par excellence. Fontanes avait dit déjà le plaisir

(1) *Hymne à la lune*, dans le Lycée français, t. IV (1820), pp. 7 sqq. — On retrouvera cette pièce reproduite en entier dans l'intéressante étude consacrée par M. Léon Séché à ce poète oublié dans les Annales romantiques, t. II (1905). 1er fasc., et reproduite en appendice à son *Lamartine de 1816 à 1830*, pp. 303 à 361.

(2) *Nathos et Zulma.* (Les plaisirs du poète, 1804.)

(3) La *Veillée du troubadour.*

qu'on trouve à « s'ensevelir » sous des « bois jaunissants [1] », et Sainte-Beuve n'avait pas tort, qui se plaisait à retrouver chez lui des traces de goût nouveau sous des formes désuètes. Mais ce goût s'exprimera après lui avec plus de complaisance, et le paysage se trouvera esquissé avec quelque détail :

La nature étalait sa beauté monotone.
La feuille jaunissante, au gré de l'aquilon,
Roulait à flots bruyans dans le creux du vallon,
Et, de longs souvenirs l'âme encore oppressée,
Je marchais au hasard, seul avec ma pensée... [2]

Tout cela reste un peu conventionnel, sans doute, et on soupçonne que la description sert surtout de toile de fond aux lamentations d'un « poète mourant ». Et c'est bien la même impression que laissent les esquisses que M[me] Desbordes-Valmore glisse dans ses plaintives poésies :

Rien ne charmait l'ennui de la nature.
La feuille qui perdait sa riante couleur,
Les coteaux dépouillés de leur verte parure,
Tout demandait au ciel un rayon de chaleur [3].

Ne nous y trompons pas cependant : clairs de lune et paysages d'automne ne sont point de simples concessions à une mode littéraire naissante. Chez presque tous ces poètes de transition, on découvre les traces d'un sentiment réel de la nature. Leur malheur est de s'être butés à une tâche au-dessus de leurs forces : la création d'une langue poétique nouvelle. Leurs vieilleries d'expressions, leurs poncifs pseudo-classiques leur sont comme une défroque ridicule qui travestit parfois la

---

(1) *La Chartreuse de Paris.*

(2) MILLEVOYE, *Nathos et Zulma.* (LES PLAISIRS DU POÈTE, 2e édit., 1804.)

(3) *La promenade d'automne.* (POÉSIES, 3e édit., Paris, F. Laurier, 1820, in-8o, p. 19).

sincérité de leur inspiration. Ils définissent pourtant volontiers l'impression que leur laisse le monde extérieur. Enumérant les *Plaisirs du poète,* Millevoye n'a garde d'oublier cet ordre de jouissances profondes :

> Tout l'inspire et l'émeut dans toute la nature ;
> L'aquilon qui rugit, le ruisseau qui murmure,
> La chanson du matin et la cloche du soir
> Et l'ombrage où le pâtre à midi vient s'asseoir (1).

Le goût de ces poètes se révèle parfois singulièrement large en raison de l'époque. L'esthétique de Chènedollé, par exemple, apparaît moins étroite que celle de son maître Chateaubriand. Ce dernier défendait, comme on sait, les droits de la « belle nature ». Son disciple professe un éclectisme beaucoup plus voisin des théories romantiques dans ces vers, où d'ailleurs l'idée l'emporte de loin sur l'expression :

> Oui, tout plaît à l'œil du poète.
> Pour lui tous les objets sont beaux
> Quand son énergique palette
> Y peut conquérir des tableaux (2).

Pour ne point faire des déclarations aussi catégoriques, d'autres n'en éprouvent pas moins pour les aspects divers du monde extérieur un penchant plus vif que ne laisseraient soupçonner leurs œuvres. Tel Edmond Géraud. Il est vrai qu'on peut, avec une certaine dose de bonne volonté et d'indulgence, découvrir dans ses élégies « le sentiment de la nature sinistre, monotone et tragique, traversée de grands frissons d'automne (3) ». Mais on doit reconnaître aussi que le ton ordinaire de ce dernier fidèle du genre « troubadour » est bien de la plus déplorable fadeur. Aussi ne trouve-t-on pas sans surprise, dans

---

(1) MILLEVOYE, *Les plaisirs du poète*

(2) Livre I, ode 15 : *Boutade en faveur de l'hiver.*

(3) HENRI POTEZ, *L'élégie en France avant le romantisme.* Paris, Calmann-Lévy, 1897, p. 379.

son journal intime, des impressions aussi sincères, et notées avec une simplicité aussi charmante, que dans ces lignes datées d'octobre 1807 : « Pendant les derniers beaux jours de cet automne, je m'enfonçais dans les bois de Corbiac et j'y lisais le roman de *Corinne*. Assis sur quelque vieux rocher couvert de mousse, j'étais là tout entier aux réflexions que m'inspirait cette lecture forte et substantielle, jusqu'à ce que le murmure des chênes agités par un vent subit ou la chute de quelques glands à travers le feuillage jauni vînt un moment me distraire et changer ma méditation en de vagues rêveries(1) ». En dépit de cette « lecture forte et substantielle » qui détonne un peu, il y a plus de sincérité et de justesse de « notation » dans ces quelques lignes de prose que dans tous les vers du poète. D'autres « favoris des Muses » font cependant un réel effort pour se rapprocher de la réalité. Ils s'appliquent à la botanique, science fort littéraire, comme on sait, depuis J.-J. Rousseau, et une flore toute nouvelle remplace chez eux les roses et les lys de l'ancienne école. Pour avoir vécu en proscrit dans les vallées du Jura et en avoir étudié les plantes en naturaliste curieux, Charles Nodier fait fleurir dans ses *Tristes :*

Le houx aux lances meurtrières,
L'ancolie au front obscurci
Qui se penche sur les bruyères,
Le jonc qui des étangs protège les lisières
Et la pâle anémone et l'éclatant souci (2).

Charles Loyson chante à son tour

Les touffes de lilas, l'aubépine odorante,
Et l'errant chèvrefeuille et la mûre sanglante,
Et la rose sauvage, ornement des buissons (3).

---

(1) MAURICE ALBERT, *Un homme de lettres sous l'Empire et la Restauration. Edmond Géraud*, Paris, Flammarion, s. d., p. 69.

(2) *Le Bengali.*

(3) Élégie VII : *Les souvenirs de l'enfance.*

Chez Nodier, ce « tirailleur paradoxal[1] », ce n'est, semble-t-il, qu'une originalité de plus, et on ne s'en étonne point. Mais d'autres, plus oubliés, doivent à de précieux souvenirs de jeunesse la fraîcheur d'impression qui était comme un don de nature chez ce délicieux flâneur. Ils chantent la terre natale, et souvent avec une sincérité et une émotion qui rachètent les grâces un peu fanées de leur style. Si Millevoye a peu dit des charmes d'Abbeville, Charles Loyson a célébré la fraîcheur souriante et douce des rives de la Mayenne, aux abords de Château-Gontier :

Salut, fleuve charmant, salut, belles prairies
Qui prêtez à son cours vos bordures fleuries;
Salut, digue bruyante et toi, triple moulin,
Dont cent fois sur ce bord le murmure lointain
Vint troubler ou nourrir mes douces rêveries.

C'est tout le paysage de la vallée qui s'esquisse en traits rapides, où l'on goûte pourtant comme la saveur d'un réalisme discret :

Je verrai ces coteaux couronnés de gazons,
Ces longs radeaux flottants, ces barques fugitives,
Et ces tapis de lis blanchissant sur les rives.

Mais bientôt il revient à la ville, et, dans la banalité d'une médiocre sous-préfecture, sa verve attendrie à la fois et enjouée découvre encore des thèmes d'inspiration. C'est, par exemple, la promenade publique :

... ce vieux Bout-du-Monde,
Superbe promenoir de nos simples aïeux,
Qui, depuis deux cents ans, suspend au bord de l'onde
Les marronniers plantés sur un roc sourcilleux [2].

---

[1] Expression de Blaze de Bury dans ses *Idées sur le romantisme.* (Revue des Deux-Mondes, 1881, t. XLVI, p. 8.)

[2] Élégie VII : *Les souvenirs de l'enfance.*

Loyson chante l'*Air natal;* c'est un poème entier qu'un jeune écrivain entreprend, au même moment, pour en dire les intimes vertus :

> Quel intérêt profond, quel charme impérieux
> Nous fait aimer le sol qu'ont aimé nos aïeux
> Et mêle à l'air natal une douceur secrète (1)?

Chênedollé, à son tour, reprend le même thème presque dans les mêmes termes :

> Il est à l'air natal une douceur secrète.

Et, de fait, il trouve, pour chanter *Le val de Vire*, des ressources imprévues d'enthousiasme :

> Vallon délicieux, fraîche et riche verdure,
> Bondissante cascade à l'éternel murmure,
> Doux prés, riants coteaux, magnifiques vergers
> Parés d'arbres en fleurs, rivaux des orangers (2).

Chênedollé mérite d'ailleurs de nous retenir un instant ici. Il apparaît, en effet, comme singulièrement représentatif de cette poésie de transition, surtout par la forme que revêt chez lui le sentiment de la nature. C'est que sa personnalité n'est pas assez fortement accusée pour résister aux influences multiples et divergentes qui l'atteignent. Son œuvre est comme une cire molle, docile aux empreintes les plus diverses. Mais en même temps il s'y marque des tendances nouvelles, et elle nous laisse prévoir l'orientation prochaine de la littérature.

C'est tout d'abord en pseudo-classique que Chênedollé voit et peint la nature. Par bien des traits, il se rattache encore à Delille

---

(1) *L'influence du sol natal*, poème par ABEL-GAUDEFOY. Paris, J. L. L. Foucault, 1817, in-18, p. 7.

(2) *Études poétiques*, livre III, *Le val de Vire*.

et à son école, et nous en avons déjà donné quelques preuves. Son poème du *Génie de l'homme*, dont l'idée lui venait du reste de Rivarol, ne diffère guère, par la conception, des fastidieuses machines poétiques lourdement rimées par les descriptifs. La plupart des thèmes s'y retrouvent, dont nous avons suivi la fortune de Saint-Lambert à Fontanes. Eloge dithyrambique de la campagne sur des modes anciens :

C'est aux champs seuls qu'en paix on vit avec soi-même,
Là qu'on peut sans remords goûter tout ce qu'on aime (1);

évocation enthousiaste des montagnes, qui sent son disciple de Jean-Jacques :

Magnifiques horreurs qui récréez ma vue,
Jura ! glaciers fameux, Alpes, je vous salue !
Combien j'aime à revoir ces monts religieux
Où l'âme s'agrandit en s'approchant des cieux ! (2)

goût de la joaillerie littéraire, suprême ressource des pseudo-classiques ambitieux de pittoresque :

Père de la lumière, et des vents et du feu,
Renfermant dans les plis de sa robe éclatante
Le *rubis*, l'*émeraude* et l'*opale* inconstante,
D'une pluie à jets d'*or* inonde l'univers
. . . .
Et garde pour les cieux ce pavillon d'azur
Ce manteau de *saphir* d'où s'échappe un jour pur (3).

Cependant, à côté de ces survivances d'une poésie désuète, se relèvent des traces d'un art plus nouveau. Rêveur mélancolique et solitaire, le « jeune Léon », dans le long épisode qui lui est

---

(1) CHÊNEDOLLÉ, *Le génie de l'homme*. Paris, Nicolle, 1807, in-8°, chant III, p. 99.

(2) Chant II, p. 36.

(3) Chant I, pp. 15 et 16.

consacré, semble bien un frère cadet de René, dont il imite jusqu'aux poses désespérées. Comme lui, il se plaît à suivre du regard les nuages qui traversent le ciel gris d'automne; comme lui, il maudit la nuit qui l'a vu naître ; comme lui encore, il a une prédilection pour les « grands spectacles » qui offrent un aliment à sa sombre méditation :

Léon aimait autant la tempête et les ombres
Que le rayon du soir qui, de pourpre enflammé,
Brille paisiblement sur l'Océan calmé.
L'épouvante a pour lui son charme et ses délices (1).

Encore ici ce n'est qu'imitation; parfois c'est transcription qu'il faut dire. Chênedollé n'hésite pas à extraire de la prose cadencée de son illustre ami les images les plus caractéristiques. Comment ne pas reconnaître une phrase fameuse du maître dans cette invocation à « l'astre argenté des nuits » ?

A travers la forêt, quand ton pâle flambeau
Se glisse, et, du feuillage éclairant le rideau,
A l'âme, en ses pensers doucement recueillie,
Révèle le secret de la mélancolie... (2).

Sans trahir aussi nettement le larcin, plus d'un de ses paysages accuse une parenté assez étroite avec ceux que sait animer l'incomparable magie de l' « enchanteur ». Ainsi de cet effet de lune :

Oh ! combien j'aime à voir, dans un beau soir d'été,
Sur l'onde reproduit le croissant argenté,
Ce lac aux bords rians, ces cimes renversées
Et l'étoile au front d'or, et son éclat troublant,
Et l'ombrage incertain du saule vacillant (3).

---

(1) Chant III, p. 105.

(2) Chant I, pp. 13 et 14.

(3) Chant II, p. 48.

Malgré tout, il y aurait injustice à ne trouver dans les œuvres de Chênedollé que de perpétuels reflets. Pour être faible et offrir une prise aisée à la suggestion, sa personnalité n'en existe pas moins. Même sans les initiateurs qu'il a docilement suivis, il aurait goûté les charmes du monde visible, et il aurait cherché à les exprimer. On peut saisir dans le *Génie de l'homme,* et mieux peut-être dans les *Études poétiques*, un goût assez vif pour la nature moyenne, sans grand accident ni grand relief, pour la grâce robuste, saine et paisible de la campagne. Il l'évoque dans des vers dont l'accent lyrique sait s'accommoder d'un grain de précision réaliste, puisqu'il ne craint point de citer :

Le crocus au front d'or, l'hépatique empourprée,
L'hyacinthe, qui s'ouvre au feu d'un soleil pur,
Et l'aimable pervenche aux pétales d'azur (1).

Ou encore, et cette fois sans la précaution des épithètes :

Le frêne, le sorbier, l'érable, les bouleaux (2).

Mais il y a mieux encore chez lui que ces commencements d'une observation attentive et sympathique de la nature. On y découvre, çà et là, des tableaux gracieux et frais. Par exemple, il manque peu de chose à ce paysage d'avril pour être charmant :

Le froment jeune encor, sans craindre la faucille,
Se couronnait déjà de son épi mobile
Et, prenant dans la plaine un essor plus hardi,
Ondoyait à côté du trèfle reverdi.
La cerisaie en fleurs, par avril ranimée,
Emplissait de parfums l'atmosphère embaumée,
Et des dons du printemps les pommiers enrichis
Balançaient leurs rameaux empourprés ou blanchis (3).

---

(1) *Études poétiques*, livre III, *La gelee d'avril.*

(2) *Le génie de l'homme,* chant II, p. 37.

(3) *Études poétiques*, livre III, *La gelée d'avril.*

C'est la même netteté suggestive du détail dans ce « clair de lune » d'un joli pittoresque, et ici dans une forme plus dégagée encore des préjugés du style noble, qui affaiblissent le trait descriptif :

A travers la cime agitée
Du saule incliné sur les eaux,
Verse ta lueur argentée
Flottante en mobiles réseaux.

Que ton image réfléchie
Tombe sur le ruisseau brillant,
Et que la vague au loin blanchie
Roule ton disque vacillant (1).

On songe à quelque fine gravure sur acier des albums romantiques, ou même à certaines pièces des *Emaux et Camées*. Car c'est déjà — en noir et blanc, il est vrai — la manière pleine et le dessin précis de Théophile Gautier.

Plus souvent encore un autre nom vient à l'esprit quand on parcourt cette œuvre oubliée. Pour peu que le ton s'élève, que, devant une large perspective, le poète se sente pénétré d'une ferveur presque religieuse, l'ampleur de l'inspiration et la facture large du vers appellent invinciblement le souvenir de Lamartine. A ces moments-là, Chênedollé fait vraiment figure de précurseur : il nous annonce déjà, et nous aide à comprendre, la révolution poétique dont 1820 aura la soudaine révélation. Sans doute la grâce est moins aisée et moins puissant le souffle. Pourtant n'y a-t-il pas déjà un accent lamartinien dans ces vers ?

C'était l'heure paisible où, tempérant ses feux,
L'astre brillant du jour, au bout de sa carrière,
Nous lance en traits plus doux son oblique lumière.
Sur la cime des monts son disque descendu
Entre deux grands rochers paraissait suspendu.
Le silence du soir enchantait la nature (2).

---

(1) *Études poétiques*, p. 27, *Le clair de lune de mai.*

(2) *Le génie de l'homme*, chant II, p. 49.

Et ceux-ci ne pourraient-ils point, à tout prendre, passer pour un fragment retrouvé de *La Prière* ou de *L'Immortalité*?

D'une nuit étoilée, écoutons le silence.
Chaque astre de son Dieu raconte la puissance,
Ne vois-tu pas partout cette immortelle main
Qui des orbes sans nombre a tracé le chemin,
De l'astre échevelé gouverne la carrière,
Guide à travers les cieux le vol de la lumière
Et de son compas d'or dessine leur palais.
C'est ce Dieu qui du ciel tendit le vaste dais,
Alluma de la nuit les lampes éclatantes
Et plaça le soleil sous l'azur de ses tentes :
Ce soleil est son ombre ; et c'est dans ce miroir
Grand Dieu ! qu'à l'œil mortel tu permets de te voir (1).

Mais quand le libraire Nicolle mettait en vente, en 1820, le dernier recueil de Chênedollé, composé du reste bien avant cette date, il y avait plusieurs mois déjà qu'il avait offert au public un mince volume de vers anonymes, intitulé simplement *Méditations poétiques*. Un vrai poète de la nature s'était révélé, et du coup ses timides précurseurs avaient été oubliés. Ils le sont encore. Ainsi, quand est né le chef-d'œuvre, on brise sans pitié les premiers essais, coulés dans un moule aux lignes moins pures, aux proportions moins parfaites, mais de même dessin.

*
* *

Cependant, avant d'en venir aux chants immortels où soupire l'harmonieuse tristesse de Lamartine, une autre œuvre nous sollicite dont il convient d'évaluer tout d'abord l'importance dans l'évolution du sentiment de la nature. Sans doute, par leur date de composition autant que par leur inspiration générale, les poésies d'André Chénier nous reportent à un tout

---

(1) *Le génie de l'homme*, chant III, p. 84.

autre moment littéraire, et elles sont, à bien des égards, comme les derniers feux qui illuminent un instant le crépuscule du classicisme. Elles restent néanmoins indissolublement unies à l'histoire des origines romantiques par leur date de publication, par le succès qui les salua, par l'influence enfin qu'elles exercèrent sur l'école nouvelle. Influence contestée, il est vrai, réelle pourtant, croyons-nous, encore qu'exagérée jusqu'à l'absurde pour les novateurs eux-mêmes.

S'il est difficile aujourd'hui d'en mesurer les effets avec précision, c'est que rien n'est plus complexe, au fond, que le talent du jeune païen dont Henri de Latouche livrait les vers au public de 1819. On trouve d'abord chez lui un idéologue en germe, et si le 9 Thermidor l'avait sauvé, on peut imaginer que la marquise de Condorcet l'aurait compté, sous le Directoire, au nombre de ses fidèles, et qu'il eût rencontré dans son salon d'Auteuil Garat, Destutt de Tracy et ce Laromiguière qui fut peut-être un de ses maîtres. A ce Chénier-là, nous devons les fragments de l'*Hermès*. On y trouve de beaux vers, larges et sonores, et de majestueux tableaux aux vastes horizons, pleins d'un sentiment de la nature qui en implique tout une philosophie. Cette philosophie, c'est, autant qu'on peut voir, celle d'un Lucrèce qui aurait lu l'*Encyclopédie*, approfondi Buffon et parcouru le *Contrat social*. L'*Hermès* eût été, par certains côtés, un hymne à la Terre,

Océan éternel où bouillonne la vie,

et que le poête rêvait de représenter encore « sous l'emblème métaphorique d'un grand animal qui vit, se meut et est sujet à des changements, des révolutions, des fièvres, des dérangements dans la circulation de son sang (1) ». Et c'eût été aussi un système du monde et comme un essai d'histoire philosophique de

(1) Édition Charpentier, 1884, p. 196.

la civilisation. Grands sujets, qui réclament de la vigueur et de l'élévation de pensée, mais où la précision est rarement pittoresque et l'émotion poétique toujours contenue. Le mérite de Chénier eût été de revêtir d'une forme ample et pure les conceptions scientifiques de son siècle. Mais il faut bien juger son œuvre par ce qui en reste, et on ne trouve guère de peintures frappantes, de vues neuves de la nature dans cette poésie, où les tableaux, même animés et vivants, restent généraux.

Ce n'est donc point l'*Hermès* qui doit nous arrêter ici [1]. Nous passerons aussi rapidement sur les parties de l'œuvre où s'accusent des influences qui la datent pour nous, sans d'autre part y introduire aucun élément essentiel. Il est évident, par exemple, que nombre de passages rappellent un peu certaines poésies érotiques du temps. Voit-on bien pourquoi ce couplet ne pourrait pas être de Dorat, voire de Pezay, n'étaient le premier vers et la hardiesse de l'enjambement :

> Mai de moins de roses, l'automne
> De moins de pampres se couronne,
> Moins d'épis flottent en moissons
> Que sur mes lèvres, sur ma lyre,
> Fanny, ton regard, ton sourire,
> Ne font éclore de chansons [2].

Ailleurs, c'est le maître anglais du poème descriptif, je veux dire Thomson, que Chénier imite dans des vers d'ailleurs charmants [3]. Et si l'on ne savait qu'il a au moins entrevu la Suisse, on pourrait croire inspirée tout uniment par Gessner l'élégie qui

---

(1) Nous sommes d'autant plus fondé à négliger l'*Hermès* que les fragments n'en étaient pas compris dans la première édition de Latouche. C'est en 1839 seulement que Sainte-Beuve en eut communication et les publia de commun accord avec le premier éditeur.

(2) *Ode VIII*. (Édit. Charpentier, p. 258.)

(3) *Fragments d'idylles*, *VIII* (p. 61).

chante les beautés de l' « Helvétie », depuis le vallon d'Assey et les pâturages

> Où l'Ar roule un or pur en son onde semé.

jusqu'aux sommets neigeux où monte le soir

> ... cet air si doux à ces campagnes,
> Cet air que d'Appenzel répètent les montagnes (1).

N'allons point croire cependant que notre poète n'ait vu le paysage qu'à travers l'œuvre de l'un ou l'autre écrivain en vogue. La nature aussi a été son inspiratrice, tout autant que Gessner ou Thomson, tout autant même que ces anciens en qui il retrouvait les élans de son âme passionnée et de son imagination d'artiste. Il ne nous l'a pas laissé ignorer :

> ... Les poètes vantés
> Sans cesse avec transport lus, relus, médités,
> Les dieux, l'homme, le ciel, *la nature sacrée*
> *Sans cesse étudiée, admirée, adorée,*
> Voilà nos maîtres saints, nos guides éclatants (2).

Il dit vrai. Certains de ses contemporains peuvent s'inspirer de la nature tout autant que lui, Chénier n'en reste pas moins isolé d'eux et, par son originalité même, supérieur à eux. Sa vision du monde extérieur diffère essentiellement de celle des autres. Il la doit sans doute à sa naissance qui, ayant fait de lui un demi-Grec, lui permet de jouir de la nature avec le détachement absolu et la parfaite sérénité d'une âme antique. « Il la voit comme les anciens, non pas, comme la plupart des modernes, avec un mélange d'idées abstraites qui s'interposent entre l'objet et lui ; non pas, comme beaucoup de modernes encore, à travers un léger brouillard, très poétique lui aussi,

(1) Élégie XXXIX : *Aux deux frères Trudaine* (p. 149).

(2) Élégie XVIII : *Au marquis de Brazais* (p. 107).

mais qui noie un peu les contours, mais avec la netteté, la précision de la ligne du bas-relief [1]. » Le paysage apparaît, dans ses vers, baigné de cette lumière merveilleuse de la Grèce où tout se dessine dans une limpidité parfaite. Rien de plus net, de plus franc de coloris, que ce « quadro », où l'on croit voir un soleil ardent embraser le sol aride de quelque canton montagneux de la Morée :

> ... Cérès a maudi cette terre âpre et dure,
> Un noir torrent pierreux y roule une onde impure;
> Tous ces rocs, calcinés, sous un soleil rongeur,
> Brûlent et font hâter les pas du voyageur.
> Point de fleurs, point de fruits, nul ombrage fertile
> N'y donne au rossignol un balsamique asile.
> Quelque olivier au loin, maigre fécondité,
> Y rampe et fait mieux voir leur triste nudité [2].

La netteté absolue des lignes n'empêche point le paysage d'être singulièrement vivant et animé. Non pas que Chénier devine, à la façon des modernes, le sourd tressaillement de la vie universelle, sous l'apparente immobilité des formes. Antique, il voit la nature en antique, et il n'en peut concevoir les forces que sous les traits de divinités anthropomorphiques. Le tableau d'une campagne aux mois d'été, c'est pour lui l'assemblée d'une noble famille de déités :

> La Récolte et la Paix, aux yeux purs et sereins,
> Les épis sur le front, les épis dans les mains,
> Qui viennent, sur les pas de la belle Espérance,
> Verser la corne d'or où fleurit l'Abondance [3].

On pourrait dire : « Ceci n'est point nouveau, et il y a beau temps que tous les dieux de l'Olympe se prélassent en bonne place dans tous les poèmes pseudo-classiques ». Sans doute.

---

(1) E. FAGUET, *André Chénier* (COLLECTION DES GRANDS ÉCRIVAINS), p. 62.

(2) Idylle III. *La liberté* (p. 18).

(3) *Ibid.* (p. 20).

Mais il y a une différence, et une différence capitale : ce qui n'était chez Delille, par exemple, qu'artifice verbal et rhétorique périmée, se trouve être ici expression première, naturelle, sincère des sensations de l'écrivain. Ce n'est point une tradition stérile qui l'engage à recourir à ces fictions; c'est la qualité même de son imagination qui l'y contraint. Chénier a déjà ce « génie mythologique » qu'on a signalé comme une des caractéristiques de Victor Hugo [1]. S'il est moins puissant chez lui que chez le poète de la *Légende des siècles*, combien aussi il est moins exubérant et bizarre, plus souple et plus aisé! C'est comme d'instinct qu'il personnifie les choses, leur prête forme humaine, les fait passer, s'agiter, vivre sous nos yeux. Il est bien de la race des Homérides, et, de l'ancètre glorieux, il a conservé le trait qu'Aristote notait déjà comme essentiel dans son génie : la tendance à « animer l'inanimé [2] ». Don précieux, mais dangereux aussi, car il permet toutes les débauches de l'imagination, toutes les fantaisies de la métaphore qui, éclatant en fusées soudaines et multiples, déroutent bientôt le lecteur ébloui. Un goût très fin, vraiment « classique », garde Chénier de ces excès, et sa sobriété vigoureuse a un charme plus profond, parce qu'elle ne sent en rien l'effort. D'autre part, ses allusions mythologiques ne sont point de vains ornements « plaqués » par après sur une inspiration déjà refroidie. Là même où les dieux du Panthéon païen ne sont pas cités, l'objet prend comme spontanément forme humaine dans la pensée du poète. Qu'il en soit ainsi d'une abstraction, ce n'est pas encore bien extraordinaire, et il n'y a point trop à s'étonner que, chez lui, l'automne ait un visage :

L'automne au front vermeil, ceint de pampres nouveaux [3].

---

(1) Voir Renouvier, *Victor Hugo, le poète*, 4e édit. Paris, A. Colin, 1902, pp. 33 sqq.

(2) Καὶ ως κεχρηται πολλαχοῦ Ὅμηρος, τὸ τὰ ἄψυχα ἔμψυχα ποιεῖν διὰ τῆς μεταφορᾶς. ἐν πᾶσι δὲ τῷ ενεργειαν ποιεῖν εὐδοκιμεῖ. (*Rhét.* III, 11, 3.)

(3) Élégie X : *Au chevalier de Pange* (p. 93).

Mais il y a plus, et voici que des fleuves agissent, tout comme dans Homère; ils « luttent » même contre l'hiver — autre personnification — qui en fait pour un temps ses esclaves :

> Ils courent à grand bruit; ils volent, ils bondissent;
> Dans les vallons riants leurs flots se ralentissent.
> Quand l'hiver, accourant du blanc sommet des monts,
> Vient mettre un frein de glace à leurs flots vagabonds,
> Ils luttent vainement, leurs ondes sont esclaves :
> Mais le printemps revient amollir leurs entraves,
> Leur frein s'use et se brise au souffle du zéphyr
> Et l'onde en liberté recommence à courir (1).

Ailleurs l'hiver, qui de nouveau a forme humaine, abat les feuilles des arbres, personnifiés à leur tour, puisque son souffle est dit « homicide » pour la cause :

> ... L'hiver, accourant d'un vol sombre et rapide,
> Nous sèche, nous flétrit, et son souffle homicide
> Secoue et fait voler, dispersés dans les vents,
> Tous ces feuillages morts qui font place aux vivants (2).

En dépit de cette tendance si frappante à personnifier, notons que Chénier use relativement peu des fictions de la mythologie classique. C'est qu'il comprenait parfaitement que ces noms de divinités n'éveillaient plus aucune noble image dans les esprits, qu'ils n'étaient plus qu'ennuyeuses figures d'une rhétorique prétentieuse. Il aurait voulu un merveilleux païen plus neuf, plus vivant, plus suggestif, un merveilleux qui fût sa création de poète. « Il faut, écrivait-il quelque part, que j'invente entièrement une sorte de mythologie probable et poétique avec laquelle je puisse remplacer les tableaux gracieux des anciens (3). »

---

(1) Élégie VI : *Aux deux frères de Pange* (pp. 83-84).

(2) Élégie XXXII : *A de Pange aîné* (p. 132).

(3) *OEuvres* (édit. Gabriel de Chénier), t. II, p. 85.

Le temps lui fit défaut, ou peut-être la puissance créatrice, et cette mythologie n'est qu'en germe dans son œuvre. Eût-il poursuivi son entreprise, que la qualité de son sentiment de la nature n'en aurait pas été notablement modifiée. Un vice capital le condamnait à manquer à la fois de profondeur et d'étendue. De profondeur, parce que l'amour des champs n'apparaît chez lui qu'à l'arrière-plan et comme à la faveur de la passion; d'étendue, parce que son érotisme exclusif ne lui permet guère de voir dans le paysage que le décor charmant de l'idylle. Les idées de la nature et de l'amour sont, dans ses vers, étroitement unies. On a remarqué que la première « n'est pour lui trop souvent que l'inspiratrice de la volupté [1] ». Nous oserons dire davantage : elle n'est presque jamais autre chose.

L'amour aime les champs et les champs l'ont vu naître

s'écrie-t-il, et il développe cette vue avec une abondance significative. Le dieu malin naquit

Dans le fond d'une rose, un matin de printemps.

Et s'il a pris son essor depuis, la campagne conserve pourtant ses préférences :

Tout, mais surtout les champs sont restés son empire.
Là tout aime, tout plaît, tout jouit, tout soupire;
Là de plus beaux soleils dorent l'azur des cieux,
Là les prés, les gazons, les bois harmonieux,
De mobiles ruisseaux la colline animée,
L'âme de mille fleurs dans les zéphyrs semée,
Là, parmi les oiseaux, l'amour vient se poser,
Là sous les antres frais habite le baiser [2].

Sur ce thème, les variations sont infinies, mais la richesse

---

[1] Brunetière, *Études critiques*, t. VI, p. 277.
[2] Élégie X : *Au chevalier de Pange* (p. 92).

de la paraphrase ne doit pas nous tromper : le sentiment de la nature reste, dans tout cela, à fleur de peau. La muse d'André Chénier, c'est, au milieu des champs, une belle rieuse et folâtre :

> Une source brillante, un buisson qui fleurit,
> Tout amuse ses yeux... (1).

Nous voudrions précisément qu'elle ne fût pas seulement « amusée ». Mais c'est trop réclamer d'un Alexandrin, et les spectacles naturels affectent notre poète tout juste dans la mesure où un élégiaque ancien pouvait en être touché. S'il en fallait une autre preuve, on la trouverait dans ses reprises brillantes d'un autre thème classique, celui du « Beatus ille qui procul negotiis... (2) ».

Telle est, prise dans son ensemble, l'inspiration toute païenne d'André Chénier. Ce n'est pas à dire qu'on ne découvre çà et là, dans son œuvre, des traces d'influences plus récentes. M. Anatole France a fort bien dit que « ce contemporain de Suard et de Morellet » n'a soupçonné « ni le spiritualisme, ni la mélancolie de René (3) ». A-t-il pourtant tout ignoré des voluptés que la rêverie solitaire dispense aux âmes passionnées et « sensibles » ? Écoutons-le plutôt :

> Douce mélancolie ! aimable mensongère,
> Des antres, des forêts déesse tutélaire,
> Qui vient d'une insensible et charmante langueur
> Saisir l'ami des champs et pénétrer son cœur,
> Quand, sorti vers le soir, des grottes reculées,
> Il s'égare à pas lents au penchant des vallées,
> Et voit des derniers feux le ciel se colorer
> Et sur les monts lointains un beau jour expirer (4).

---

(1) Élégie X : *Au chevalier de Pange.*

(2) Voir surtout les élégies XIV et XXXIX.

(3) Cité par Brunetière, *op. cit.*, p. 270.

(4) Élégie XIV (pp. 97-98). Si l'on veut apprécier combien — à de rares exceptions près — ces sentiments sont restés étrangers à la période classique, il

Voilà, sans doute, des impressions qui ne sont guère « dans le goût antique ». On ne risque pas beaucoup à parier que le poète a délaissé cette fois l'*Anthologie* pour le roman célèbre dont il évoque peu après l'« immortelle » héroïne :

Julie, amante faible et tombée avec gloire (1).

Et on pourrait relever bien d'autres traces de « romantisme ». Est-il besoin de rappeler ce *Jeune malade*, premier en date de toute une génération de « poètes mourants »?

Mais prenons garde que ce sont là des traits épars dans l'œuvre de notre poète. Par de multiples liens, et en premier lieu par son sentiment de la nature, Chénier se rattache au classicisme. Ce fut l'erreur de Sainte-Beuve de trouver en lui un précurseur des écrivains du Cénacle. Sans doute, le désir de forger, bon gré mal gré, une généalogie à l'école nouvelle trompa ici la perspicacité habituelle du critique (2).

---

suffira de lire cette strophe d'une ode, d'ailleurs détestable, publiée par le *Mercure de France* en septembre 1739 et intitulée précisément « La mélancolie » :

Que vois-je? Quel épais nuage
M'environne de tous côtés?
Quel Spectre hideux m'envisage?
Mes sens en sont épouvantés.
O ciel! C'est la Mélancolie.
Sous ses efforts ma raison plie,
Son Flambeau n'a plus de splendeur.
C'en est fait, Volupté charmante,
A ta Rivale triomphante
Elle vient de livrer mon cœur.

(1) Élégie XIV (p. 99).

(2) Il est assez curieux que Sainte-Beuve ne soit jamais revenu entièrement de cette erreur, lui qui se plaisait pourtant à atténuer, ou même à infirmer, à coup de « notes », les jugements que ne souscrivait plus son intelligence ondoyante et souple. Dans le dernier article consacré par lui à Chénier, après avoir félicité Becq de

Puis les novateurs de 1825 avaient du romantisme une conception infiniment plus étroite que celle qu'on peut se faire à distance, et, pour ainsi dire, *a posteriori*. La loi nouvelle qu'ils prêchaient était, en majeure partie, une réforme du style. Ils s'inquiétaient des détails de la forme avec une minutie qui nous paraît aujourd'hui un peu mesquine. Par ses coupes inattendues et neuves, par ce qu'il y avait en lui d'un pur artiste soucieux de la plastique, l'auteur des *Idylles* répondait singulièrement à leurs préoccupations dominantes. Enfin les arts figurés avaient une part notable dans son œuvre, et on a pu dire qu'il inaugurait « cette union des poètes, des peintres et des sculpteurs qui allait triompher dans le Cénacle (1) ». Si superficielles que fussent ces analogies, il n'en fallait pas beaucoup plus pour sacrer Chénier romantique. La fausseté de cette vue n'en est pas moins évidente aujourd'hui : quand Chénier est bien lui-même, il n'y a rien de romantique dans la manière dont il sent la nature.

Il a pourtant déterminé certain courant de la poésie nouvelle, et c'est sans doute, en partie, une conséquence de l'erreur foncière de la critique romantique à son sujet. C'est à travers son œuvre que, de 1820 à 1850, on a connu, ou mieux on a senti, une certaine antiquité bien plus alexandrine, il est vrai, qu'attique ou romaine. De la *Simétha* et de la *Bacchante* d'Alfred de Vigny aux évocations prestigieuses du Parnasse, la filiation est directe, et sans André Chénier il est vraisemblable que ces deux pièces n'eussent pas été écrites, ou l'eussent été autrement, ce qui revient au même (2). Il y a là comme un filon

---

Fouquières de le traiter en « classique qu'il est », il termine encore en saluant en lui une « âme moderne » et un « précurseur ». (*Nouveaux lundis*, t. III, pp. 330 sqq.)

(1) Bertrand, *ouvr. cité*, p. 245.

(2) Sur l'influence de Chénier sur Vigny, voir Dorison, *Alfred de Vigny, poète philosophe*, Paris, A. Colin, 1892, pp. 280 sqq.

de poésie antique qui parcourt, mince mais continu, toute la littérature romantique pour s'élargir enfin et s'étendre le jour où l'« usure » du moyen âge poétique et d'un Orient de rêve ramènera les esprits vers les sujets anciens (1).

Ainsi, par une fortune singulière, ce classique a exercé une influence restreinte, mais réelle, sur l'évolution du romantisme. Cependant, détails de versification à part, il y fut plutôt une force conservatrice, opérant à l'insu même de ses plus chauds admirateurs. Son sentiment de la nature, superficiel et assez étroit, encore que très sincère, était d'essence trop contraire aux aspirations générales des novateurs pour être fort nettement saisi par eux. Son œuvre n'est donc pas essentielle dans le sujet qui nous occupe. Elle n'en devait pas moins être examinée, ne fût-ce que pour autoriser ces conclusions partiellement négatives.

*
* *

« Ce fut comme un souffle de fraîcheur et de rajeunissement, comme une palpitation d'ailes qui passait sur les âmes... » C'est en ces termes d'un enthousiasme attendri que Théophile Gautier retraçait l'impression d'émerveillement produite en 1820 par les premières *Méditations*. Nous chercherons à montrer ici que ce « souffle de fraîcheur » et de vie venait des larges espaces de la grande nature. Comment le poète a-t-il vu, senti, interprété les aspects du monde extérieur? La réponse nous sera donnée par une étude attentive des deux recueils de *Méditations*, écrites, pour la plupart, entre 1815 et 1820 (2). Mais, avant

---

(1) Cf. sur cette renaissance des sujets antiques : A. Cassagne, *La théorie de l'art pour l'art en France chez les derniers romantiques et les premiers réalistes*, Paris, Hachette, 1906, pp. 384 sqq.

(2) Nous bornerons là notre enquête, quitte à revenir plus loin sur les *Harmonies*. Retracer complètement l'évolution du sentiment de la nature chez notre poète serait sortir des limites que nous nous sommes imposées. Aussi bien cette étude a été faite. Nous renvoyons à l'intéressant travail de M. J. Hansen : *Le sentiment de la*

cette enquête même, un départ délicat est à faire. Il nous faut distinguer ce qui, dans ces deux recueils, est purement « lamartinien » de ce qui ne l'est qu'à demi, nous voulons dire : écarter tout d'abord ce qui porte dans ces vers l'empreinte reconnaissable d'une inspiration étrangère. Sans doute, si on emprunte des thèmes de développement ou des procédés d'expression, on n'emprunte point des sentiments et des passions. Sans doute aussi, en s'inspirant d'autrui, le poète qui a une personnalité réelle ne fait que « reprendre son bien », et son choix même révèle son étroite parenté d'esprit avec ses modèles. Il n'en reste pas moins malaisé de discerner toujours la part de chacun dans cette intime fusion de deux pensées lyriques, et une critique prudente évitera de fonder un jugement sur des pièces où elle se trahit.

Parmi les sources littéraires nombreuses où il a plus ou moins puisé, deux seulement nous paraissent avoir fourni au poète des *Méditations* quelques-unes des formes de sa sensibilité contemplative. La première est Ossian. On sait l'influence des chants du barde sur la première génération romantique, et nous avons vu que les harpes de Morven avaient déjà bercé l'ennui nostalgique de René. Lamartine à son tour avait été séduit par la mélancolie et le vague de leurs sons. Très tôt, il avait lu avec passion les chants réunis par Macpherson, et, non content de les imiter gauchement dans ses vers d'adolescent, il s'était proposé de visiter « les fils d'Ossian et les pins antiques témoins de ses exploits et de ses chants [1] ». Il subsiste dans les *Méditations* plus d'une trace de ce culte de jeunesse. Le poète

nature dans la poésie de Lamartine (Diekirch, 1901), et à la thèse de M. Zyromski : *Lamartine, poète lyrique* (Paris, A. Colin, 1897). Nous tenons d'autant plus à mentionner ce dernier travail — le plus approfondi qui ait encore été consacré au poète — que nous en contesterons quelques points, et qu'il nous paraît, dans l'ensemble, caractériser plutôt l'auteur des *Harmonies* que celui des *Méditations*.

(1) Lettre à Aymon de Virieu, du 10 août 1810. — Cf. une autre lettre au même datée de 1808. (*Correspondance*, t. I, pp. 7 et 8.)

se souvient des clairs de lune mystérieux et des brouillards où flottent les ombres des héros gaéliques. Une des pièces du recueil de 1820 a même, d'un bout à l'autre, une teinte ossianique fort prononcée. Qu'on feuillette plutôt la traduction de Letourneur, puis qu'on relise les strophes du *Soir* :

Mon cœur à ta clarté s'enflamme,
Je sens des transports inconnus,
Je songe à ceux qui ne sont plus :
Douce lumière, es-tu leur âme ?

Peut-être ces mânes heureux
Glissent aussi sur le bocage.
Enveloppé de leur image,
Je crois me sentir plus près d'eux !

Ah ! si c'est vous, ombres chéries,
Loin de la foule et loin du bruit,
Revenez ainsi chaque nuit
Vous mêler à mes rêveries (1).

Il est rare pourtant que Lamartine suive longtemps ce modèle. Aussi bien ne lui offrait-il guère que les spectacles d'une nature uniformément désolée et sombre. « Ossian, reconnaissait-il un jour, est certainement une des palettes où mon imagination a broyé le plus de couleurs et qui a laissé le plus de ses teintes sur les faibles ébauches que j'ai tracées depuis (2). » L'aveu est loyal ; on aurait tort d'en abuser. Car ces teintes ossianiques ne sont guère conservées intactes que dans des traits descriptifs

---

(1) Cf. : « ... Et toi, ô Agandecca, si tu es près de ces lieux, parmi les enfants de ta patrie, ou si tu es assise sur un nuage, au-dessus des mâts et des voiles de Loclin, viens me visiter dans mes songes. Belle qui me fus si chère, viens réjouir mon âme du doux aspect de ta beauté. » *Ossian*, trad. Letourneur, t. I, p. 69. — On trouvera d'autres rapprochements — dont beaucoup sont loin d'être probants — dans la dissertation de M. Th. von Poplawsky : *L'influence d'Ossian sur l'œuvre de Lamartine*, Heidelberg, 1905.

(2) *Confidences*, livre VI.

épars et qui, d'ordinaire, perdent par leur isolement le meilleur de leur force.

Un autre de ses poètes favoris, plus poète que peintre celui-là, allait suggérer au jeune écrivain une interprétation des beautés du paysage. Nous voulons parler de Pétrarque. L'amour est, dans le *Canzoniere*, le magicien subtil qui, selon les heures, noie dans une ombre mélancolique ou illumine de clartés joyeuses les mêmes aspects d'un paysage familier. Que Laure ait souri, et la nature s'égaie et sourit à son tour; les oiseaux chantent mieux, les fleurs se dressent plus belles sur leurs tiges, et plus doucement s'inclinent à l'horizon les collines où verdit le laurier symbolique. Mais la froideur de la « gentil donna » — ou son absence — dissipera le charme : tout le paysage se rembrunira, quand bien même il serait teint des vives couleurs de la « primavera candida e vermiglia ». Et le plus attirant des sites deviendra pour le poète un horrible désert :

E cantare augelctti, e fiorir piagge,
E di belle donne oneste atti soavi
Sono un deserto, e fere aspre e selvagge [1].

Mais il n'est pas besoin d'avoir lu les plaintes mélodieuses de l'amant de Laure pour connaître ces accents. Ils ont passé dans des vers qui chantent dans toutes les mémoires :

Que me font ces vallons, ces palais, ces chaumières,
Vains objets dont pour moi le charme est envolé?
Fleuves, rochers, forêts, solitudes si chères,
Un seul être vous manque et tout est dépeuplé!

Ainsi se retrouve, dans l'*Isolement*, cette interprétation amoureuse de la nature, en quoi l'on s'accorde à voir une des nouveautés les plus précieuses du pétrarquisme. Mais déjà il s'y mêle des éléments étrangers. Car si l'amour a, dans le *Canzo-*

---

[1] *In morte di madonna Laura*, Sonetto XLII.

nière, toutes les ferveurs et jusqu'aux pratiques d'un culte dévotieux, je ne pense pas qu'on y retrouve l'équivalent des strophes finales de Lamartine, où une âme avide d'infini prend un essor soudain, d'un vol à la fois facile, harmonieux et puissant.

Quand le poète de 1820 se reconnaissait ainsi dans Pétrarque, il avait déjà derrière lui toute une série d'œuvres où le sentiment de la nature trouvait une expression personnelle, sinon toujours originale. De 1815 à la fin de 1817, nous le voyons essayer ses forces dans des vers aimables, où il fait revivre, en l'élargissant et en l'épurant d'instinct, l'érotisme enjoué de Parny. La nature, moins décrite qu'évoquée par des sensations, n'y joue aucun rôle et surtout n'y prend aucune signification profonde. Elle est le cadre, le décor de l'intrigue amoureuse, rien au delà. Témoin passif et complaisant, elle gardera dans les siècles le nom de l' « amante », une fois que le génie de l'amant l'aura immortalisée :

> Oui, l'Anio murmure encore
> Le doux nom de Cynthie aux rochers de Tibur ;
> Vaucluse a retenu le nom chéri de Laure ;
> Et Ferrare au siècle futur
> Murmurera toujours celui d'Éléonore (1).

Ainsi le souvenir de trois célèbres amoureux-poètes semble flotter encore sur le golfe de Baïa :

> Horace, dans ce frais séjour,
> Dans une retraite embellie
> Par le plaisir et le génie,
> Fuyait les pompes de la cour ;
> Properce y visitait Cynthie,
> Et sous les regards de Délie
> Tibulle y modulait les soupirs de l'amour (2).

---

(1) A Elvire (*Premières méditations.*)

(2) Le Golfe de Baïa. (*Ibid.*)

S'il fallait conclure par quelque pensée générale ou philosophique, on s'attendrait, après cela, à des considérations sur la nature immuable devant les flots pressés des générations. Ce serait, à nos yeux, une conclusion obligée, et même banale. Mais elle n'est devenue telle que pour avoir été consacrée par soixante-quinze ans de littérature romantique ou influencée par le romantisme. Surtout, elle est trop à base de pessimisme chrétien pour se trouver en harmonie avec l'inspiration franchement païenne de ces élégies à l'antique destinées, semble-t-il, à être chantées *sub rosa* dans un banquet de raffinés sceptiques. Le poète lit dans la nature une tout autre leçon. Il y voit le perpétuel écoulement des formes matérielles, parallèle au perpétuel écoulement des êtres :

> Ainsi tout change, ainsi tout passe;
> Ainsi nous-mêmes nous passons,
> Hélas! sans laisser plus de trace
> Que cette barque où nous glissons
> Sur cette mer où tout s'efface.

La conclusion, ce sera le *Carpe diem* d'Horace :

> Aimons donc, aimons donc ; de l'heure fugitive,
> Hâtons-nous, jouissons!

s'écriera l'amante du *Lac*, et dans une *Élégie* antérieure, bien que parue plus tard, les conseils du poète sont aussi clairs :

> Cueillons, cueillons la rose au matin de la vie!
> . . . .
> Hâtons-nous d'épuiser la coupe de la vie
> Pendant qu'elle est entre nos mains (1).

Rédigeant longtemps après le commentaire de cette méditation, il déclarait comme négligemment : « C'est la philosophie voluptueuse et sensuelle d'Horace, d'Anacréon, d'Epicure; ce

(1) Élégie. (*Nouvelles méditations.*)

n'est pas la mienne ». Il eût mieux dit : ce n'est plus la mienne. Car il l'avait ou héritée, ou adoptée, et elle imprègne toutes ses œuvres de la première manière.

Mais la mort de Julie survint qui, le ramenant au spiritualisme chrétien, devait teindre de couleurs plus pures sa vision du monde extérieur. Ses chants désespérés atteignirent à une beauté et à une hauteur de lyrisme qui faisaient encore défaut à la grâce superficielle de ses premières compositions. Il y eut dans ses vers plus de gravité à la fois, plus de sincérité et plus d'élan. On note d'analogues supériorités dans les sonnets écrits *In morte di Madonna Laura*. J'oserai dire que l'évolution fut mieux marquée encore chez Lamartine que chez Pétrarque. C'est l'amour, et l'amour seul, qui change de teinte, et jusqu'à un certain point de nature, dans la seconde partie du *Canzoniere;* avec la mort de Julie commence pour le poète des *Méditations* une nouvelle vie morale. La religion a désormais la première place dans ses préoccupations, et c'est bien ce qui modifie complètement son sentiment de la nature. Toute raisonnante et peu encline au mysticisme, Mme de Staël avait pourtant éprouvé déjà que « la religion a une grande part dans la contemplation de l'univers (1) ». C'est vrai de Lamartine plus que de tout autre L'univers visible est désormais entre Dieu et lui un truchement nécessaire. Il le lui révèle avec la plus écrasante des évidences. Le poète prête l'oreille aux mille voix de la création, et il découvre qu'elle chante le Créateur :

Et toute la nature est un hymne à ta gloire (2)!

Mais ce n'est pas assez dire encore, et Lamartine renchérit singulièrement sur cette idée, courante depuis Fénelon et Rousseau, de la révélation de Dieu par la nature. Qu'on y prenne garde en effet : ce qu'il retrouve dans le monde exté-

---

(1) *De l'Allemagne*, livre IV, chap. 9.

(2) La Solitude. (*Nouvelles méditations*.)

rieur, ce n'est point la preuve de l'existence de Dieu, ce qui serait banal, mais c'est Dieu lui-même, en personne, et sous des formes étrangement matérielles.

C'est toi que je découvre au fond de la nature,

s'écrie-t-il, et voici sous quels traits :

... Quand l'aube, agitant son voile dans les airs,
Entr'ouvre l'horizon qu'un jour naissant colore,
Et sème sur les monts les perles de l'aurore,
Pour moi, c'est *ton regard* qui, du divin séjour,
S'entr'ouvre sur le monde et lui répand le jour.
Quand l'astre à son midi, suspendant sa carrière,
M'inonde de chaleur, de vie et de lumière,
Dans ses puissants rayons, qui raniment mes sens,
Seigneur, c'est ta vertu, *ton souffle* que je sens (1).

Et ailleurs il se demande, avec plus de hardiesse encore :

Mais... ton sublime auteur défend-il de le croire!
N'es-tu point, ô soleil, un rayon de sa gloire!
Quand tu vas mesurant l'immensité des cieux,
O soleil, n'es-tu point *un regard de ses yeux* (2)?

Mais il n'est pas donné à tous de retrouver ainsi dans la création les traits mêmes du Créateur. Ou plutôt le temps n'est plus où éclataient aux yeux du vulgaire ces rapports étroits qui relient Dieu et la Nature. Et ce temps-là, c'était celui de l'Eden, c'était l'aube souriante et fraîche de la vie, dont Lamartine évoque le souvenir avec l'émotion que Jean-Jacques apportait à ses panégyriques de l'âge d'or :

La nature, sortant des mains du Créateur,
Étalait en tous sens le nom de son auteur :
Ce nom, caché depuis sous la rouille des âges,
En traits plus éclatants brillait sur tes ouvrages (3).

---

(1) La Prière. (*Premières méditations.*)

(2) Hymne au Soleil. (*Ibid.*)

(3) Dieu. (*Ibid.*)

Mais les siècles ont passé, et aujourd'hui l'homme admire le temple sans voir le Dieu, et l'ensemble complexe des apparences fugitives dissimule l'Éternel aux yeux de la foule grossière (1). Par bonheur, le poète est là. Seul — *mens divinior!* — le poète s'élève encore à ces intuitions supérieures. Tout autant que le solitaire, il est au nombre de ces âmes « qui ont l'oreille plus fine que les autres, qui entendent Dieu à travers ses œuvres (2) ».

Ce monde qui te cache est transparent pour moi (3)

proclame-t-il, et il dit vrai. Source d'une noble fierté, cette révélation procure aussi au poète les consolations les plus douces à un cœur déçu et lassé S'il lui est cher, ce vallon qu'évoque la célèbre *méditation,* c'est à coup sûr pour le calme et l'oubli que la nature y verse à pleins bords, mais c'est aussi pour les voix murmurantes et suaves qui y parlent de l'au-delà, et pour ce qu'elles affirment de l'éternelle présence d'un consolateur divin.

Dieu, pour le concevoir, a fait l'intelligence :
Sous la nature enfin découvre son auteur (4)!

Image de la divinité, le monde visible devient ainsi l'intermédiaire direct entre l'âme du poète et l'intelligence suprême. Mais quand on a indiqué comment s'établissent les rapports entre le signe et l'être signifié, il faut encore continuer à en suivre le double fil dans une sphère plus obscure, et préciser la direction et la puissance des liens qui unissent la nature à l'âme

(1) Cf. : Nature, firmament, l'œil en vain vous contemple !
Hélas ! sans voir le Dieu, l'homme admire le temple ! (*Dieu.*)
et : Vastes cieux qui *cachez* le Dieu qui vous a faits. (*La Foi.*)

(2) La Solitude, Commentaire. (*Nouvelles méditations.*)

(3) La Prière. (*Premières méditations.*)

(4) Le Vallon. (*Ibid.*)

inspirée. Et c'est même ici l'essentiel, à notre point de vue, puisque aussi bien il s'agit d'analyser un sentiment, c'est-à-dire, dans un certain sens, une modification du moi sous des influences extérieures. Dans la manière même dont il reçoit l'impression et dont il la traduit, se révèle le plus pur de la personnalité, la véritable idiosyncrasie du poète. Des écrivains, les uns reçoivent et accueillent avec une curiosité attentive l'incessant afflux des sensations, et s'il arrive à l'un d'eux de s'appeler Chateaubriand, il sait la phrase, la tournure, l'expression, le mot qui est l'exact équivalent littéraire de chacune d'elles, et par la force du génie et de la suggestion artistique, elles revivent après lui dans des milliers d'imaginations. Par une magie plus étonnante encore, d'autres négligent l'impression précise et singulière; ils se refusent à morceler l'ensemble pour tenir entre leurs mains la partie détachée suivant des arêtes vives. Le paysage n'est guère décrit par eux, et pourtant il se retrouve dans leur œuvre, et l'aspect s'en impose aux sensibilités avec une intensité supérieure à celle d'une peinture brillante aux lignes brutalement nettes.

Il faut demander à Lamartine l'explication du prodige. Elle est tout entière dans la façon dont il se trouve impressionné par les spectacles du dehors. Chez lui, le sentiment, qui naît de la sensation, s'oppose cependant à elle. Il avoue quelque part que « le sentiment n'est qu'un écho de la sensation [1] ». Mais écoutons-le éclaircir cette proposition qu'on jugerait à tort paradoxale : « Les choses extérieures, à peine aperçues, laissaient une vive et profonde empreinte en moi; et, quand elles avaient disparu de mes yeux, elles se répercutaient et se conservaient dans ce qu'on nomme l'imagination, c'est-à-dire la mémoire qui revoit et qui repeint en nous. Mais, de plus, ces images ainsi revues et repeintes se transformaient promptement en sentiments. Mon âme animait ces images, mon cœur se mêlait à ces

---

(1) A El..., Commentaire. (*Nouvelles méditations.*)

impressions. J'aimais et j'incorporais en moi ce qui m'avait frappé. J'étais une glace vivante qu'aucune poussière de ce monde n'avait encore ternie, et qui réverbérait l'œuvre de Dieu [1] ! »

Heureuse faculté d'une imagination haute et pure! Elle affine la matière brute de la sensation et n'en conserve que l'impression réfléchie en elle. Dans le paysage même, les contours précis s'abolissent tandis que le sentiment gagne en intensité à la fois et en profondeur, précisément parce que dégagé avec plus d'aisance de la gangue de matière qui l'enserrait. La nature apparaît ainsi dans les vers du poète comme en un tableau transparent et lumineux; les détails s'y estompent à peine en ombres indécises et frêles, — moins des ombres que des reflets, — mais l'impression éprouvée, qu'elle soit joie douce ou mélancolie pensive, s'en dégage avec cette force mystérieuse d'irradiation des sentiments plutôt suggérés qu'exprimés. Par un de ces instincts qui révèlent le grand poète, Lamartine a horreur d'une forme trop nette et presque grossière dans sa précision. Ses sentiments sont trop fins, trop nuancés pour être rendus par des mots d'une banale évidence; lui-même est trop artiste pour se résoudre à le tenter. L'art, en effet, et on l'a fort bien dit, « vise à imprimer en nous des sentiments plutôt qu'à les exprimer; il nous les suggère et se passe volontiers de l'imitation de la nature quand il trouve des moyens plus efficaces [2] ». Tout au moins est-ce là une de ses formes les plus subtiles, et celle qui plaît davantage à Lamartine. Il a un choix de termes généraux et décolorés à souhait, et son inspiration suffit à gonfler d'une vie ardente et à nimber d'un éclat irréel ces mots inexpressifs qui, sous d'autres plumes, eussent paru flasques et vides. Faut-il dire combien pareille poésie est spiritualiste dans son essence? Ce qu'elle rejette, ce sont précisément toutes les contingences. D'un vol facile, elle s'élève au-dessus d'elles à

---

(1) Préface des *Méditations*.

(2) H. Bergson, *Essai sur les données immédiates de la conscience*, Paris, Alcan, 1889, p. 12.

des réalités d'un ordre supérieur, et à travers les choses, c'est la vie de l'âme elle-même qu'elle chante.

Que va-t-il passer du paysage dans une œuvre de pareille inspiration? Il est vraisemblable que le poète répugnera aux longs détails et aux descriptions minutieuses. Mais encore lui faut-il bien consentir à admettre une certaine part d'objectivité. Quand bien même on ne chercherait dans le monde extérieur que des occasions d'épancher les réserves d'une sensibilité affinée et riche, un minimum de « réalisme » est nécessaire, auquel on ne peut se dérober qu'au risque de devenir obscur ou même inintelligible [1]. Que donner au moi, qu'accorder à la nature? Problème singulièrement complexe! Mais le génie se joue des difficultés sur quoi pâlissent les esthéticiens, et Lamartine trouve d'instinct la solution dans le symbolisme. Chaque détail pittoresque se charge, dans ses vers, d'une signification morale; en restant réel, il apparaît pourtant comme la traduction tangible d'une pensée, d'un sentiment, d'une impression. Relisons les strophes du *Vallon*, un des plus purs modèles du lyrisme lamartinien. Non seulement le paysage s'y trouve réduit à quelques grandes lignes, mais chaque trait de ce dessin sommaire revêt encore une valeur symbolique. Ces ruisseaux dont les eaux murmurantes vont se perdre non loin de leur source, ne sont-ils pas l'image même de la vie?

> La source de mes jours comme eux s'est écoulée;
> Elle a passé sans bruit, sans nom et sans retour....

Si un rempart de verdure rétrécit l'horizon, n'est-ce pas par une délicate harmonie avec les aspirations d'une âme lassée et qui cherche le calme d'une retraite solitaire?

> J'ai trop vu, trop senti, trop aimé dans ma vie;
> Je viens chercher vivant le calme du Léthé.

---

[1] C'est à quoi aboutiront souvent, par excès de pur subjectivisme, les symbolistes de 1890, dont Lamartine est l'ancêtre très authentique.

Et le même parallélisme continue jusqu'au bout, unissant sans cesse l'impression morale à quelque aspect des choses :

> Tes jours, sombres et courts comme des jours d'automne,
> Déclinent comme l'ombre au penchant des coteaux.

Mais ce ne sont là que des traits descriptifs ; où est le tableau? Nous relisons la pièce, nous nous imprégnons du sens profond de chaque vers... Peine inutile!... Il ne surgit pas même aux yeux les lignes banales d'un décor conventionnel. C'est que chaque détail a sa valeur propre, sa signification particulière et indépendante de l'ensemble pittoresque. Plusieurs paysages réels ont été fondus dans un seul, et à chacun d'eux le poète a pris ce qui s'harmonisait avec son état d'âme. En résulte-t-il un manque d'unité? On pourrait le croire puisqu'on ne réussit point à évoquer, d'après ces vers, l'image précise d'un coin de nature. Mais l'unité est ici une unité d'impression, je dirai même : une unité psychique. Chaque détail pittoresque exprime quelque sentiment ou quelque tendance de l'âme du poète. C'est là le centre vers où convergent tous les traits descriptifs. Ainsi s'explique que l'on ne réussisse point d'ordinaire à préciser, avec une exactitude satisfaisante, le décor où Lamartine promène ses vagues tristesses. Parfois, il est vrai, on peut, à force de bonne volonté, « identifier » le paysage entrevu dans la brume de la pensée lyrique. Mais encore que de mécomptes! Dans le site qu'évoque l'*Isolement*, on a voulu retrouver certain lieu précis du Mâconnais. Peut-être en est-il ainsi, mais il faut avouer que des détails adventices faussent déjà singulièrement la ressemblance, quand ce ne serait que ce « lac aux eaux dormantes » dont on chercherait vainement la trace dans la plaine qui s'étend du Craz à la rive de la Saône ([1]).

Tel est le « morcellement » du paysage dans une seule *Méditation*. Mais, si les détails ont tant de peine à s'agencer

---

([1]) Voir Reyssié, *La jeunesse de Lamartine*, chap. VIII.

dans un même cadre pour reproduire l'un ou l'autre aspect du réel, ne serait-ce point que le poète aurait décrit l'irréel, et que ses vers refléteraient l'image d'un « paysage intérieur » lentement élaboré en lui? On l'a dit et même on a essayé de nous en peindre les perspectives flottantes et les horizons fuyants ([1]). Nous craignons qu'on n'y ait pas réussi, et qu'on n'y puisse réussir. Sans doute, le monde matériel étant chose bornée, le nombre des motifs descriptifs l'est aussi. Sans doute encore, c'est un fait que le poète réduit d'instinct les images à un petit nombre de symboles, devenus comme les supports de sa pensée poétique. Donc on peut conclure à la possibilité de reproduire le tableau projeté par la nature sur l'écran étrangement sensible de cette manière de chambre noire qu'est l'imagination d'un poète. Tout cela paraît même fort logiquement déduit. Mais tout ce raisonnement est fondé sur cette convention que partout dans son œuvre le poète donne au même détail matériel identiquement la même valeur; qu'il ne recourt point à la même image autrement évoquée pour rendre sensibles des impressions différentes, encore que de même ordre; qu'au gré de ses caprices l'inspiration ne teint pas les réalités de nuances délicatement variées, que le poète enfin, cette « chose légère, ailée et sacrée » dont parle Platon, reste immobile et comme figé dans la même attitude sous tous les souffles du sentiment et de la passion. On pense bien que c'est le contraire qui est le vrai. Or, voyez les conséquences! Ou bien le critique ignorera de parti pris ces différenciations subtiles, et sa traduction du paysage intérieur sera un croquis rudimentaire, où quelques motifs se profileront en traits durs : il y manquera l'ambiance imperceptible et subtile, les jeux quasi insaisissables des ombres, tout ce qui donne enfin au site évoqué sa vérité et sa vie profondes. Ou bien il sera soucieux d'exprimer toutes les nuances et de noter fidèlement pour chaque image ses rayonnements, ses ondoiements, toutes ses

([1]) Voir Zyromski, *Ouvr. cité.*

mouvantes métamorphoses : alors le paysage prendra une complexité infinie et une imprécision déroutante, et l'essai d'exégèse tournera à l'explication *per obscurius*. Ce dernier cas est bien, pensons-nous, celui de M. Zyromski, et on a pu dire que son commentaire « enveloppe la poésie comme une buée lumineuse [1] ».

N'essayons donc point de ramener à une unité trop étroite, et par là même factice, les images que Lamartine évoque dans ses vers. On risquerait d'abord de les dépouiller de ce qu'elles ont de délicat et de rare, de ce qui en fait l'indéfinissable beauté. Puis ce serait peut-être accorder à la matière des formes imaginatives une importance que le poète ne leur a point concédée. Il a écrit :

> La voix de l'univers, c'est mon intelligence [2].

Et sans doute il s'est trompé, mais d'un mot seulement : c'est moins son intelligence qui anime le spectacle des choses, que tout ce qu'il y a en lui de sentiments et d'aspirations. Combien il a raison de déclarer qu'il

> Prête pour l'adorer *son* âme à la nature [3] !

C'est dire toute la subjectivité de son interprétation du monde matériel. Les images en restent indissolublement associées à ses joies et à ses tristesses, et c'est d'elles qu'elles prennent leur teinte propre. Mais aussi, par un juste retour, le paysage garde le sentiment plus pur et comme exempt de tout mélange ; il le précise à la fois et le fixe, et le poète parle avec émotion de souvenirs lointains :

> Qu'un site nous conserve et qu'il nous rend plus doux [4].

---

(1) Expression de M. G. Lanson dans la *Revue universitaire* de 1897.

(2) La Prière. (*Premières méditations*.)

(3) *Ibid.*

(4) Milly ou la terre natale. (*Harmonies*.)

C'est ainsi que sensation et sentiment se prètent un mutuel appui. Aussi bien Lamartine ne leur fait-il pas parts égales, et il serait vain de nier que le second prend chez lui une importance refusée à la première. C'est que le sentiment est bien davantage le « moi », et que le poète, individualiste jusqu'aux moelles, n'apprécie la sensation que comme expression de sa personnalité. Mais, d'autre part, cette personnalité, il l'élargit, l'étend en tous sens, comme par une tendance innée. D'autres humanités d'élite se confineront orgueilleusement dans l'exceptionnel; lui tend sans cesse au général, et, par delà le général, à l'infini :

Mon âme est à l'étroit dans sa vaste prison :
Il lui faut un séjour qui n'ait pas d'horizon (1).

Par là encore, le sentiment de la nature se fond, chez Lamartine, dans le sentiment religieux. Il aime et reproduit souvent cette image de l'âme qui, d'un vol facile et rapide, s'élève aux hauteurs de l'infini. Cet essor est bien celui de son inspiration :

Chaque coup de son aile, en l'élevant aux cieux,
Élargit l'horizon qui s'étend sous ses yeux (2).

Voilà sans doute le secret de la lumineuse clarté dont brillent ces chants intérieurs. Et c'est ce qui explique aussi le miracle de cette âme de poète communiant avec le monde des formes et des couleurs, sans se dissoudre jamais en lui, mais en restant, sans une défaillance, la Psyché immatérielle et radieuse (3).

---

(1) Dieu. (*Premières méditations.*)

(2) La Solitude. (*Nouvelles méditations.*)

(3) C'est ce que distinguait fort nettement déjà un critique de 1830, alors cependant que les aristarques de revues, toujours si injustes pour Lamartine, s'attardaient encore à de vaines chicanes de mots. « Partout, notait Patin, vous trouvez, chez M. de Lamartine, cette même confusion de la nature et du monde invisible, se

*
* *

Quelques notes sincères et nouvelles, quelques pressentiments d'une poésie de la nature, perdus, il est vrai, dans la grisaille d'une expression correctement banale; puis une voix d'outre-tombe évoquant en de rapides tableaux les splendeurs des pays de lumière entrevus par un païen voluptueux et artiste, c'est bien toute l'histoire du sentiment poétique de la nature au XIX[e] siècle avant Lamartine. C'est dire à la fois l'importance évolutive et l'originalité du mince recueil des *Méditations*. Par lui s'annonçait une nouvelle poésie de la nature, spiritualisée par le symbolisme, et le monde extérieur allait retrouver des charmes inconnus à se dessiner, baigné de clartés fluides, dans les lignes harmonieuses d'un paysage élyséen.

---

servant l'un à l'autre d'explication ou d'emblème. Aussi, chez lui, la pensée prend toujours un corps, une figure, et la matière, à son tour, une âme et une voix... Il ne décrit pas pour décrire, mais pour produire au dehors, et sous des traits palpables, l'émotion, l'idée dont il est plein. Nul poète n'a répandu dans ses tableaux plus de traits empruntés aux beautés naturelles, n'a broyé sur sa palette de plus riantes, de plus éclatantes couleurs; mais nul aussi n'en a composé un plus grand nombre d'ingénieuses similitudes, de symboles frappants. » (*Revue encyclopédique*, t. XLVII [1830], p. 128; article repris dans les *Mélanges de littérature*, p. 439.)

CHAPITRE VIII.

Dix ans de poésie romantique.

I. Le sentiment de la nature dans les *Harmonies.* — II. L'influence de Chateaubriand. L'influence de Byron. Essais de peintures exotiques : Ferdinand Denis. Tentatives de pittoresque poétique : les *Orientales* et les *Poésies de Joseph Delorme.* — III. Le sentiment de la nature chez les *poetæ minores.* Labinski.

Dans la littérature poétique des dix années qui précèdent 1830, Lamartine occupe une place à part. Il est déjà une gloire acceptée, classée, consacrée du premier coup. Puis, par goût autant que par l'effet des circonstances, il reste à l'écart des milieux littéraires. Il veut y rester, d'ailleurs, et quand on le sollicite d'entrer à la *Muse française* qui vient de se fonder, il se dérobe et avoue qu'il n'est « plus au courant de rien de ce qui s'écrit ou de ce qui se pense [1] ». On semble donc autorisé à le considérer un peu en dehors du mouvement général de la poésie. Outre les morceaux insérés dans les *Nouvelles Méditations*, et dont nous avons parlé déjà, son inspiration s'épanche, à ce moment, dans l'admirable série de pièces lyriques qui, réunies en 1830, formeront le volume des *Harmonies poétiques et religieuses.* On n'attend point de nous que nous y étudiions à nouveau la qualité du sentiment de la nature. Aussi bien les caractères propres de sa contemplation du monde visible dépendent si étroitement de la personnalité même du poète que ce serait nous condamner à des redites fastidieuses. Il suffira de dégager

---

(1) Cité par Léon Séché, *Le cénacle de la Muse française (1823-1827).* Paris, 1908, in-8°, p. 64. Sur la *Muse française*, consulter aussi la savante introduction de M. J. Marsan à la réédition qu'il en a donnée à la *Société des textes français modernes.*

ici les éléments nouveaux qui s'y rencontrent et de préciser dans quelle mesure ils modifient ses attitudes.

D'abord, — et ce point a son importance — il faut noter que Lamartine entre à ce moment dans une période d'apaisement dont le calme contraste avec les effervescences passionnées de sa vie antérieure. Il l'a, dans la suite, bien senti et exprimé lui-même. « J'avais passé le cap des tempêtes que tout homme doit passer dans sa jeunesse, avant d'arriver à ces espaces calmes et lumineux de la vie où l'on goûte quelques années de sérénité. J'étais marié, je venais d'être père ; deux enfants balbutiaient en me souriant dans leur berceau aux pieds de leur jeune mère. J'avais dans la diplomatie un emploi régulier et actif de mes facultés, conforme à mes goûts. J'habitais l'Italie, cette seconde patrie de mes yeux et de mon cœur. Tout était repos d'esprit, silence des passions, hymne intérieur en moi et autour de moi (1). » Cette tranquillité d'âme a son contre-coup sur la manière dont le poète contemple désormais la nature. Elle ne revêt plus à ses yeux un aspect tour à tour riant ou sombre, au gré des fluctuations de sa vie sentimentale. De sa merveilleuse faculté d'enthousiasme, plus rien aujourd'hui n'est distrait pour des adorations profanes. Et ses élévations vers la divinité en prennent plus de sérénité et plus d'ampleur. Lui-même a encore noté cette évolution caractéristique, et cette fois dans ces beaux vers :

Seigneur, j'aimais jadis à répandre mon âme
Sur les cimes des monts, dans la nuit des déserts,
Sur l'écueil où mugit la voix des vastes mers,
En présence du ciel et des globes de flamme
Dont les feux pâlissants semaient les champs des airs.

---

(1) Commentaire d'*Invocation*. (*Harmonies*, édit. de 1900, p. 7.) — Cf. aussi : « C'est l'époque de ma vie où ma pensée, sans désirs, sans soins et sans soucis sur la terre, se tourna habituellement vers le ciel, et où tous mes chants étaient des hymnes ». (Commentaire de *Désir*, p. 183.)

Il me semblait, mon Dieu, que mon âme oppressée
Devant l'immensité s'agrandissait en moi,
Et sur les vents, les flots, ou les feux élancée,
De pensée en pensée,
Allait se perdre en toi (1)!

S'il n'a plus besoin maintenant de grands spectacles et de sublimes tableaux pour découvrir Dieu dans la nature, c'est qu'il en trouve à chaque pas l'évidente révélation, c'est que, par le moindre détail, par le brin d'herbe ou par la goutte de rosée, il perçoit clairement son éternelle présence. Il en va du monde matériel tout entier comme de la voûte étoilée, où le poète lit sans effort la signature d'une main céleste :

Les cieux pour les mortels sont un livre entr'ouvert,
Ligne à ligne à leurs yeux par la nature offert... (2).

Sans doute, tout ceci n'est pas essentiellement nouveau, et dans les *Méditations* déjà l'univers visible apparaissait comme l'immense échelle de Jacob, par quoi l'homme remonte jusqu'à son Créateur. Mais qu'on remarque combien la même conception reçoit dans les *Harmonies* une expression plus large, plus complète, plus empreinte encore d'un enthousiasme sacré. L'oreille du poète distingue maintenant, dans leur majestueux ensemble, les mille voix du cantique des choses. Toutes chantent la bonté et la gloire divines, toutes se marient dans des accents d'une grandeur pénétrante et d'une immatérielle suavité. Et ravi, il se laisse bercer par elles, et il égrène à son tour l'ineffable litanie de l'extase religieuse. Ou bien, dans une exaltation suprême, il se mêle, avec une ferveur quasi panthéiste, à ce

(1) *Hymne du soir dans les temples*, p. 51.
(2) *L'infini dans les cieux*, p. 110.

concert unanime, comme pour en diriger ou pour en précipiter encore l'harmonieuse symphonie :

Montez donc, flottez donc, roulez, volez, vents, flamme,
Oiseaux, vagues, rayons, vapeurs, parfums et voix!
Terre, exhale ton souffle! homme, élève ton âme!
Montez, flottez, roulez, accomplissez vos lois!
Montez, volez à Dieu! plus haut, plus haut encore!
Dans les feux du soleil sa splendeur vous a lui;
Reportez dans les cieux l'hommage de l'aurore,
Montez, il est là-haut; descendez, tout est lui [1]!

N'est-il pas frappant que cette interprétation plus spiritualiste que jamais des spectacles de la nature s'affirme, alors que Lamartine vit en Italie, dans un décor méridional, où les splendeurs d'une végétation luxuriante s'épanouissent sous la caresse d'un soleil plus chaud, où l'œil est sans cesse réjoui par des tons et des nuances d'une intensité plus vibrante? Le beau prétexte à pittoresque qu'eût trouvé là un Théophile Gautier, et quelle gamme de couleurs, étalées en couches éclatantes, eût chanté dans ses tableaux! Mais un tempérament esthétique tout différent disposait notre poète à d'autres ivresses. On l'a finement remarqué : c'est sous des aspects plus suggestifs et d'une netteté moins précise que le paysage italien le séduit. « L'atmosphère frissonnante qui enveloppe les montagnes comme d'un vêtement lumineux et tiède, le cristal sans fond du firmament, d'où la lumière semble ruisseler en une pluie fine et continue, toute cette profusion de rayons et de reflets fait paraître les choses dans un nimbe d'enchantement et un éclat d'apothéose. Ajoutez-y les frémissements de la brise « qui remplissent l'air d'harmonies » fugitives semblables à des plaintes d'eau ou à des chucho- » tements de voix humaines [2] », les vagues parfums qui flottent partout et qui semblent monter de cassolettes mystérieuses, balancées en silence par des mains invisibles pour quelque fête

(1) *Hymne du matin*, p. 23.

(2) *Souvenirs et portraits*, t. I, p. 145.

cachée, les métamorphoses féeriques que subissent les choses dans la magnificence de l'aube et du crépuscule, et l'on comprendra pourquoi le poète appelle l'Italie la fête éternelle de la nature [1]. »

Pour charmer Lamartine, il faudra donc que s'atténuent la netteté trop brutale de certains contours et l'éclat trop cru de certaines couleurs. Par exemple, si les Apennins dessinent quelquefois leur crête dans ses vers, c'est toujours en fond de décor, dans un lointain qui les estompe déjà. Encore y arrêtera-t-il de préférence ses regards aux heures indécises où les jeux de la lumière à peine diffuse leur prête une vaporeuse irréalité, à l'instant

Où l'aube naissante effleure
Les neiges du mont lointain [2];

ou lorsque

L'ombre des monts lointains se déroule et recule [3].

La mer l'attire davantage, la mer qu'il n'avait pas si bien connue encore et qui le charme à la fois par l'immensité de sa nappe brillante et par la bruissante douceur de son murmure continu. Elle lui est une source inépuisable d'images et de symboles. Son roulis régulier s'identifie, dans l'esprit du poète, au mouvement quotidien d'une vie paisible qui insensiblement entraîne l'homme vers l'inévitable port [4]. Et c'est par une

---

(1) J. Hansen, *op. cit.*, p. 30.

(2) *Hymne du matin*, p. 17.

(3) *Ibid.*, p. 20

(4) Se laisser emporter par le flux des journées
Vers cette grande mer où roulent nos années,
Comme sur l'Océan la vague au doux roulis,
Berçant du jour au soir une algue dans ses plis,
Porte et couche à la fin au sable de la rive
Ce qui n'a point de rame, et qui pourtant arrive.

(*Bénédiction de Dieu dans la solitude*, p. 30.)

assimilation toute naturelle chez lui qu'il parle des « vagues des années », de « leur flux et reflux » et de leurs deux rivages « blanchis de l'écume du temps (1) ». Ici encore cependant il marque des préférences qui trahissent les goûts profonds de son imagination. Ce qui le retient dans la contemplation de la mer, c'est ce qu'il y a d'éblouissant dans le déroulement fluide de sa surface mollement épanchée, c'est cette sensation, brillante à la fois et un peu vague par son lumineux éclat, qu'éveille un golfe de la Méditerranée qui

Des blancs reflets du ciel par la lune frappé,
Comme un vaste miroir brisé sur la poussière,
Réfléchit dans l'obscur des fragments de lumière (2).

C'est une prédilection qu'il avoue du reste volontiers :

Que j'aime à contempler dans cette anse écartée
La mer qui vient dormir sur la grève argentée,
Sans soupir et sans mouvement !
Le soir retient ici son haleine expirante,
De crainte de ternir la glace transparente
Où se mire le firmament (3).

Il est loisible, après cela, de trouver dans les *Harmonies* « des traits d'un pittoresque aisé et délicieux, très ingénu, très franc, souvent très hardi sans y tâcher (4) », et la liste qu'en a dressée un ingénieux critique pourrait s'allonger encore. Seulement, gardons-nous d'une illusion que favorise le rapprochement même de ces images neuves ou frappantes : isolées, elles perdent beaucoup de leur relief et de leur éclat; elles apparaissent alors comme des traits de force nécessaires dans la limpidité aérienne d'un paysage aux lignes allégées et fuyantes.

(1) *L'idée de Dieu*, p. 160.

(2) *L'infini dans les cieux*, p. 108.

(3) *Poésie ou paysage dans le golfe de Gênes*, p. 65.

(4) J. Lemaître, *Les contemporains*, 6e série. Paris, s. d., in 16, pp. 130 sqq.

Pour découvrir chez Lamartine une vision de la nature plus concrète et plus vigoureusement colorée, il faut attendre *Jocelyn*. Aussi bien un pittoresque trop accusé n'aurait-il pas choqué dans des chants qui sont avant tout des hymnes? Il vaut mieux sans doute que le poète s'offre à nous, exhalant le pieux enthousiasme de son âme fervente dans un décor d'une grandeur plus simple et d'une grâce plus immatérielle : une mer unie qui murmure à ses pieds, quelques cimes indécises dans le lointain,

Et *son* ciel étoilé d'où l'extase descend [1].

*
* *

Des influences nombreuses et divergentes, des tentatives en sens contraire, des essais de pittoresque d'intention et de succès divers, quelques expressions aussi plus vives ou plus sincères du sentiment de la nature, c'est tout ce que l'on découvre quand on étudie, au point de vue qui est le nôtre, la littérature poétique des dix dernières années de la Restauration. En réalité, tout est en préparation durant cette période. Si l'on excepte Lamartine, aucune des grandes voix lyriques du romantisme ne s'impose encore par son ampleur, sa puissance ou simplement la délicatesse de son timbre. Hugo et Vigny tâtonnent et rassemblent seulement les éléments épars d'une originalité encore à demi latente. En tout cas, ils ne dépassent pas à ce moment leurs émules d'assez de coudées pour qu'on soit autorisé à les étudier séparément. C'est donc, en général, la production poétique de ces dix années qu'il convient de considérer ici. Elle abonde en contradictions et en discordances, mais peut-être prend-elle quelque intérêt par cette complexité même.

La figure de Chateaubriand domine toute cette littérature. Nous avons déjà caractérisé à grands traits son influence, et nous ne revenons pas sur les témoignages de féal hommage que les romantiques lui prodiguent. Aussi bien est-ce une

---

[1] *Bénédiction de Dieu dans la solitude*, p. 30

constatation devenue presque banale : le père de *René* est « le personnage capital de la littérature sous la Restauration (1) ». Il faut signaler pourtant combien son influence s'étend, et pénètre ceux-là mêmes qu'on eût pu y croire les plus rebelles. Quand Victor Hugo rime, en 1819, *La Canadienne suspendant au palmier le tombeau de son nouveau-né* (2), on se rappelle le « Je veux être Chateaubriand ou rien », et l'on ne s'étonne guère. On n'est pas plus surpris quand on trouve le même épisode d'*Atala* imité par Millevoye et Soumet. Mais voici qui est plus significatif : « Béranger lui-même, si sceptique, si étranger, semble-t-il, à l'influence de Chateaubriand, a commencé par le suivre et par l'imiter. Ses premiers vers sont des dithyrambes sur le déluge, le jugement dernier, le rétablissement du culte; à vingt-quatre ans, il écrit une pièce de vers intitulée *Méditation*, et il commence un poème en quatre chants: *Pèlerinage;* même il songe à entreprendre une épopée religieuse : *Clovis*, et tous ces essais, toutes ces tentatives s'inspirent du *Génie du Christianisme* (3) ».

Il était donc dans l'ordre des choses que l'œuvre du vieux Sachem restât pour cette génération ce qu'elle était déjà pour un Chênedollé : un répertoire d'images. Et si les plus grands de ses successeurs lui ont de sérieuses obligations, comment en irait-il autrement des *minores*, dont la personnalité moins accusée offre plus de prise encore à son influence? Ils ne songent guère du reste à se défendre contre leurs souvenirs littéraires. Ulric Guttinguer rime des *Adieux d'Eudore à Cymodocée :*

> Il faut partir. La nuit descend sur le rivage.
> La brise parfumée a chassé les nuages,
> Et la lune aux flots purs fait réfléchir les cieux (4).

---

(1) BRUNETIÈRE, *Victor Hugo*, t. I, p. 85.

(2) Dans le *Lycée français*, t. I (1819), p. 337. — Cf. EDMOND BIRÉ, *Victor Hugo avant 1830*, p. 92.

(3) BRUNETIÈRE, *op. cit.*, t. I, p. 86.

(4) U. GUTTINGUER, *Mélanges poétiques*, 2e édit., Paris, 1825, in-12, p. 99.

Cyprien Anot ne dédaigne pas de chanter encore *La Canadienne exilée,* et il accorde la mention obligée

A l'oiseau bleu des bois de Virginie,

en même temps qu'il célèbre « le vent du soir » qui « roule sur la savane [1] ». C'est encore à une « nuit » bien connue du maître que songe Fontan quand il compose son *Chœur de Canaris :*

Déjà l'astre des nuits levait son front d'argent,
Et ses molles clartés blanchissaient les nuages.
De son léger frémissement,
Une brise embaumée agitait les cordages [2].

Jules de Rességuier ne réussit pas à s'affranchir des mêmes réminiscences, et il évoque à son tour « les astres du soir » qui répandent « dans les flots leur tremblante lumière [3] ». Quant au baron Bignan, ses vers sur le *Colysée* ne peuvent manquer de rappeler qu'un autre rêveur, séduit par la majesté de la vieille Rome, s'était déjà attardé parmi ces restes imposants

A l'heure où l'astre des ruines
Verse les flots d'argent de ses clartés divines,
Où la brise des nuits agite dans les airs
La plante suspendue à ces créneaux déserts,
Où les ombres d'azur, sur leur front balancées,
Semblent voiler l'éclat de leurs grandeurs passées [4].

On pourrait allonger indéfiniment la liste de ces imitations, et Paulin Paris exagérait à peine quand il s'écriait, en 1824 : « Il n'est pas une ligne de M. de Chateaubriand dont ses amis poétiques n'aient fait un vers brillant et admiré [5] ». D'ailleurs,

---

(1) Cyprien Anot, *Élégies rhémoises*. Paris, 1825, in-8°, pp. 45 et 46.

(2) *Annales romantiques*, 1826, p. 132, et L. M. Fontan, *Odes et épîtres*, Paris, 1826, p. 101.

(3) Jules de Rességuier, *Tableaux poétiques*. Paris, 1828, in-8°, p. 17.

(4) Anne Bignan, *Poésies*. Paris, 1828, in-8°, p. 183.

(5) Paulin Paris, *Apologie de l'école romantique*. Paris, 1824, in-8°, p 183.

s'il était besoin d'un exemple plus caractéristique encore, Alfred de Vigny pourrait le fournir. On retrouve, enchâssés dans ses œuvres de début, des développements qui ne sont guère que des amplifications d'images éclatantes ou suggestives de l'auteur de *René*. Le deuxième chant du poème d'*Héléna* doit à cette inspiration les brillantes couleurs sous lesquelles le poète évoque la Grèce antique. Qui en douterait n'aurait qu'à le lire dans la belle édition critique de M. Estève, où les emprunts sont minutieusement notés ([1]). Il n'est pas jusqu'à *Eloa* qui ne contienne, à côté de réminiscences certaines de Th. Moore ([2]), un morceau de bravoure copié sur la prose de Chateaubriand. Il s'agit de cette description du colibri « faite presque en entier, Sainte-Beuve l'avait déjà vue, avec les bribes d'une description célèbre d'*Atala*. « L'érable » et l' « alcée », le « serpent oiseleur », le « jasmin des Florides », la « nonpareille », la « fraise embaumée », tous ces détails, et d'autres encore, étaient passés... de la prose du maître dans les vers du disciple trop docile et trop attentif ([3]). »

Mais à Vigny lui-même, et dès 1822, les descriptions de Chateaubriand ne suffisent plus, et il demande à Byron des inspirations nouvelles. Les temps approchent, en effet, où le poète anglais va devenir « le chef avoué du lyrisme français ([4]) ». Byron a marqué toute la poésie de cette période d'une empreinte trop profonde pour qu'on n'ait pas à se demander dans quelle mesure il y a modifié le sentiment de la nature. On sait quelle joie goûte Childe Harold à fuir le contact des hommes pour se réfugier dans la solitude la plus sauvage. Il aime à contempler

---

([1]) Alfred de Vigny, *Héléna*, édition critique, publiée par E. Estève. Paris, 1907, in-8°.

([2]) Consulter à ce sujet F. Baldensperger, *Thomas Moore et Alfred de Vigny*. (Modern Language Review, juillet 1906.)

([3]) Ernest Dupuy, *La jeunesse des romantiques*. Paris, 1907, in-16, p. 328.

([4]) E. Estève, *Byron et le romantisme français*. Paris, 1907, in-8°, p. 137. Nous renvoyons, pour le détail, à ce remarquable ouvrage.

la nature en fureur; il se plonge en elle; il veut vibrer de l'universelle harmonie. Sur les débris de son athéisme sarcastique s'élève à ces moments une sorte de panthéisme naturaliste qui n'est pas sans grandeur. Mais, à part les outrances de l'expression et la fierté des attitudes, y a-t-il vraiment là rien que la littérature française ne connût déjà? Depuis Rousseau, la nature était l'asile de ces solitaires pour qui les cadres sociaux s'étaient trouvés trop étroits. Et René, et Obermann n'avaient-ils pas goûté la même ivresse à s'identifier en quelque sorte avec le monde matériel? Il semble donc, à cet égard du moins, que les éléments nouveaux introduits par Byron dans la poésie française se réduisent, en dernière analyse, à assez peu de chose. Quand un poète d'alors s'écrie :

> Les cieux n'avaient pour moi qu'une seule couleur,
> La nature avait pris la teinte de mon cœur (1),

fait-il entendre une note exclusivement byronienne, et jurerait-on du premier coup que ces vers sont extraits d'une traduction du *Giaour?* On en peut douter. Par contre, on doit au poète anglais quelques essais de « marines ». Les écrivains ne résisteront point à la tentation de se présenter au lecteur dans la posture avantageuse de Harold sillonnant les ondes. Le sage Casimir Delavigne lui-même ne pourra s'empêcher d'adopter une attitude aussi romantique et, à son départ pour l'Italie, il défie ainsi une mer orageuse :

> Je les brave, tes flots, je ris de leur courroux,
> J'aime à sentir dans l'air leur mordante amertume;
> Ils viennent; et de loin soulevant leur écume,
> À la proue élancés, ils bondissent vers nous (2).

---

(1) T. Carlier, *Voyages poétiques*. Paris, 1830, in-12, p. 205.

(2) Casimir Delavigne, *Le départ*. (*Messéniennes*, livre III, dans les Œuvres complètes. Paris, 1846, in-8°, t. V, p. 126.) On trouvera d'autres exemples dans E. Estève, *op. cit.*, pp. 159 sqq.

Ce que les poètes français semblent avoir surtout demandé à Byron, ce sont des modèles de peintures exotiques. Le moment de sa plus grande vogue coïncide avec l'époque où la guerre de Grèce échauffait toutes les verves lyriques, et l'on sait avec quelle abondance les romantiques, entre 1820 et 1830, ont exprimé leurs sentiments de philhellènes, maudit Ibrahim et Ali-Pacha, célébré la vaillance des Canaris et des Botzaris [1]. Byron recevait, comme de raison, la part d'éloges émus qui revenait au héros de Missolonghi. Mais un autre hommage lui était réservé : on emprunta à ses poèmes les couleurs et les images nécessaires pour donner à ces odes enflammées ou à ces chants de deuil les nuances d'un orientalisme pittoresque. Hormis le *Voyage de la Grèce* de Pouqueville [2], et surtout son *Histoire de la régénération de la Grèce*, aucune œuvre n'a servi davantage à ce dessein, et il faut avouer qu'elle s'y prêtait singulièrement. « L'imagination de Byron, a-t-on remarqué, s'est exaltée dans la contemplation des spectacles les plus magnifiques que puissent étaler aux yeux l'Espagne et l'Italie, l'Orient et la Grèce ; sa poésie s'est teintée aux pays du soleil de chauds reflets et de couleurs éclatantes, et elle s'est élargie jusqu'à réfléchir l'immensité de l'Océan [3]. » Les poètes qui chantaient la patrie de Miltiade sans en avoir jamais foulé le sol ne pouvaient donc s'adresser à meilleur guide. De fait, leurs décors sont bariolés d'après le *Giaour* ou le *Corsaire*, et les variantes que leur fantaisie introduit dans les tableaux byroniens n'y ajoutent guère de charmes nouveaux. Leurs peintures d'un Orient mi-réel, mi-fictif restent d'une médiocrité assez uniforme [4], et il faut tout le talent déjà remar-

---

[1] Consulter à ce sujet l'étude d'Eug. Asse, *L'indépendance de la Grèce et les poètes de la Restauration*, dans son volume *Les Petits Romantiques*, Paris, 1900, in-8°, pp. 85 sqq.

[2] Paris, 1820, 5 vol. in-8° ; 2ᵉ édit., 1826, 6 vol. in-8°.

[3] E. Estève, *op. cit.*, p. 28.

[4] C'est ce que déplorait le *Globe* du 8 janvier 1828 : « Jusqu'ici les poètes qui ont chanté ou pleuré la Grèce ne s'inspiraient que des souvenirs de l'antiquité et de

quable d'Alfred de Vigny pour tirer meilleur parti des modèles fournis par le poète anglais. A preuve ces vers d'*Héléna :*

Mais rien ne paraît plus que la lune qui dort
Sur des flots mélangés et de saphir et d'or.
Il n'y voit s'élever que des montagnes sombres,
Les colonnes de marbre et les lointaines ombres
Des îles du couchant, dont l'aspect sérieux
S'oppose au doux sourire et des eaux et des cieux (1).

Voilà qui est assez joli, sans doute, et, dans son raccourci suggestif, ce paysage supporte la comparaison avec la description du *Corsaire* dont il vient en droite ligne (2). Mais c'est une rare fortune que de rencontrer semblable réussite, et l'influence de Byron, capitale à d'autres égards, semble avoir eu pour principal résultat, au point de vue qui nous occupe, de faire éclore les fleurs bientôt fanées de quelques fantaisies d'exotisme.

Il ne pouvait guère en être autrement. Le manque de sincérité réaliste vicie tous ces essais de description d'une nature étrangère. Les poètes en étaient réduits à copier des modèles. Comment auraient-ils pu communiquer à leurs tableaux cet accent de vérité qui naît d'une impression personnelle et pro-

---

quelques pages de Chateaubriand et de Byron; peintres de sujets qu'ils n'avaient pas vus, leur verve languissante ne trouvait ni couleurs ni originalité... Nous ne pouvions plus voir la Grèce et ses champs désolés qu'à travers ce nuage de vers funestes; ce beau ciel velouté, ces bosquets de laurier-rose, ces montagnes si vertes, ces mers si bleues, ces costumes si pittoresques, ces mœurs si variées du marin et du klephte, ces caractères mélangés de barbarie et de civilisation vieillie, de férocité et de finesse, de brigandage et de ruse diplomatique, de dévoûment et d'avidité, tout cela, nous le cherchions en vain : rien ne se montrait parce que rien n'avait été vu par les poètes qui chantaient. » (Article anonyme sur le *Voyage en Grèce* de Pierre Lebrun.) Mais Pierre Lebrun, que le critique opposait à cet égard à ses prédécesseurs, ne méritait guère d'être ainsi tiré hors de pair.

(1) *Héléna*, chant II.

(2) Chant III. début.

fonde? On aperçut assez tôt cet écueil de l'exotisme littéraire. « Des rapports fréquents et nombreux se sont établis entre les nations, notait Philarète Chasles en 1825. On aime aujourd'hui ce qui peint les hommes et les peuples... Que les poètes y songent encore : la vérité du coloris dans leurs tableaux des pays et des peuples est le premier devoir que leur impose l'époque [1]. »

Mais déjà d'autres esprits s'étaient préoccupés de cette difficulté, et ils avaient cherché quelque biais par quoi les écrivains pussent atteindre à plus d'exactitude, sans être contraints de parcourir le globe. Il y eut, en 1824, une tentative assez curieuse et dont on n'a pas encore marqué toute la signification. Il s'agit des *Scènes de la nature sous les tropiques* que publia Ferdinand Denis. Ce voyageur, qui se reposait de ses pérégrinations par des essais littéraires, se proposait de s'entremettre entre les poètes et ces spectacles lointains qu'ils n'avaient pu contempler. Il commençait par constater qu'un intérêt grandissant s'attachait aux contrées étrangères. « L'Europe demande... au voyageur de lui retracer les effets d'une nature encore vierge, les phénomènes produits par le climat et toutes les impressions morales qui en sont le résultat. Veut-il rappeler des événements qui se sont passés loin de lui, il sent la nécessité de leur donner cette teinte locale qu'on ne peut obtenir que par des observations multipliées. Les voyages si répandus aujourd'hui et la perfection de style de quelques-uns d'entre eux ont agrandi le domaine de la littérature. Les peintures qu'on rencontre dans nos poésies sont plus brillantes et plus animées. Cependant les études qu'il faut faire pour leur donner de l'exactitude sont quelquefois longues, surtout quand il s'agit de contrées où la nature est totalement différente de la nôtre ; il devient donc intéressant pour les amis de la littérature de rassembler dans un même coup d'œil les divers phénomènes qu'on remarque dans les régions situées sous les tropiques, ou

(1) Ph. Chasles, *La Fiancée de Bénarès*. Paris, 1825, in-16, préface, p. xiii.

ceux qui se passent dans les pays glacés du nord (1). » C'était à la première partie de cette double tâche que se consacrait l'auteur. Partisan décidé de la théorie des climats, il l'appliquait à la littérature et posait en principe que sur un sol tout différent du nôtre, au milieu de spectacles inconnus à nos yeux, l'expression poétique devait prendre des nuances originales et un ton qui lui était propre. Ainsi s'ouvrait un nouveau champ de recherches. « Mon ouvrage, concluait Denis, a donc deux buts : celui de rappeler l'influence de la nature sur l'imagination des hommes qui vivent dans les pays chauds et celui de faire connaître aux Européens le parti qu'ils peuvent tirer des grandes scènes dont ils n'ont souvent qu'une idée imparfaite (2). »

Sainte-Beuve eut le mérite de comprendre la nouveauté et l'intérêt de cette tentative. Il résuma le livre dans un de ses premiers articles du *Globe* et il en précisa nettement le dessein. « L'idée qui a présidé à l'ouvrage est celle-ci : la poésie tire son premier charme des images qu'elle emprunte à la nature; dans nos tièdes contrées, au sein d'une civilisation toute puissante, cette nature a peine à se faire jour et n'est pas à l'aise pour se déployer; là seulement où un climat de feu la féconde sans relâche et où le voisinage de l'homme ne la met point à la gène, pleine de vie et de jeunesse, elle éclate dans toute sa solennité. C'est donc rendre service aux poètes, c'est ouvrir de nouvelles sources à leurs inspirations, que de leur mettre sous les yeux quelques scènes des tropiques envisagées sous cet aspect et de leur montrer en même temps, comme exemple, la couleur particulière qu'elles répandent sur la poésie des indigènes (3). » Le critique convenait sans peine que cette

(1) Ferdinand Denis, *Scènes de la nature sous les tropiques et de leur influence sur la poésie, suivies de Camoens et de José Indio*. Paris, 1824, in-8o, préface, p. II.

(2) Page III.

(3) Le *Globe* du 18 décembre 1824. (Article reproduit dans les *Premiers Lundis*, t. I, pp. 6 sqq.)

entreprise partait d'une intention excellente et répondait à un besoin réel. « Cette idée est parfaitement juste : il faut au poète l'observation réfléchie de la nature; son génie y gagne en étendue et en vérité. Les meilleures études poétiques, après la méditation approfondie des grands modèles, seraient sans contredit les voyages : les lieux sont encore plus éloquents que les livres. De nos jours, trois hommes qui ont écrit dans des genres et avec des mérites divers, mais toujours avec une grande richesse d'imagination, ont dû à de tels voyages la poésie neuve et élégante dont leur prose étincelle. Qu'on relise les belles pages de Volney, de Bernardin de Saint-Pierre et de M. de Chateaubriand, et qu'on voie si elles ne portent pas le caractère des lieux où elles furent écrites et si, pour ainsi dire, le ciel qui les inspira ne s'y réfléchit pas tout entier (1). »

Mais le livre de Ferdinand Denis suffisait-il pour suppléer à la connaissance personnelle des lieux, et pouvait-on espérer, aux modèles cités par Sainte-Beuve, des émules qui n'auraient pas eu besoin de voir l'Égypte, l'Ile-de-France ou l'Amérique? On en peut douter. En fait, l'œuvre était confuse et ne répondait qu'assez imparfaitement au sujet, tel que l'auteur l'avait défini. Elle promenait bien le lecteur en Amérique, en Afrique, aux Indes, aux îles Fortunées, à Madagascar et à Timor; elle renfermait par surcroît des considérations générales sur « le rivage de l'Océan », sur « les fleuves », sur « le désert, ses phénomènes et leur influence poétique », et même un chapitre entier sur « les papillons, les colibris et les éphémères ». Mais Denis négligeait d'apprendre aux poètes comment mettre en œuvre les matériaux réunis dans ce fatras de géographie littéraire. Puis ne risquait-il point de déterminer un retour offensif de la vieille poésie descriptive? C'était bien ce qui inquiétait Sainte-Beuve, qui remarquait chez l'auteur des sympathies suspectes pour

(1) Article cité.

Delille et Castel [1]. Le danger était imaginaire, et vaines les craintes du critique, car la tentative avorta : le livre n'eut guère de retentissement et moins encore d'influence. Tout au plus peut-on y rattacher les *Voyages poétiques* de Th. Carlier, parus en 1830 [2]. Cet écrivain justement oublié s'efforçait, dans ce recueil, de rimer pour chaque contrée une pièce qu'il tâchait de faire représentative des mœurs et de la nature du pays. Mais on ne peut imaginer poésie plus plate ni poète moins inspiré.

Ce qu'il faut retenir de cet essai malheureux, c'est qu'il est caractéristique d'un besoin de renouvellement dont porte plus d'une trace la littérature poétique d'alors. En somme, le vide laissé par la disparition de la poésie descriptive n'est pas encore

---

(1) « Nos grands poètes descriptifs, écrivait-il, nous ont prouvé que, sans quitter la belle France, on peut tracer les tableaux les plus gracieux et les plus imposants. » (*Op. cit.* Conclusion, p. 407.)

(2) A moins qu'on n'en veuille trouver encore un timide écho dans certaines pièces d'Émile Souvestre :

O terre des Incas ! dans tes grandes savanes
J'irais chercher un nid au milieu des lianes,
Et dans l'ombre et les fleurs, là, comme enseveli,
Rêver et m'endormir au chant du bengali.

Et plus loin :

Quand tu parlas hier, ton accent murmura
Comme le vent des nuits qui vient joncher la mousse
Des roses de magnolia.

(*Rêves poétiques*. Nantes, 1830, in-8°, pp. 42 et 161.) — Mais savanes, bengalis et magnolias appartenaient déjà à la poétique de Chateaubriand. Au surplus, ce genre d'exotisme fut si peu tenté qu'on pouvait encore, en 1832, signaler le domaine comme inexploité : « M. de Chateaubriand nous semble avoir ouvert une ère de poésie géographique... Il reste à cette école de vastes domaines à s'inféoder... L'Inde, la Chine, l'Égypte, la Judée, mille et mille pays, tous riches d'une poésie encore en friche... sont au premier occupant. C'est un pêle-mêle de richesses poétiques. Voilà des empires à conquérir ! » (Scipion Marin, *Histoire de la vie et des ouvrages de M. de Chateaubriand*. Paris, 1832, 2 vol. in-8°, t. I, pp. 228 sqq.)

comblé. L'interprétation spiritualiste de la nature qui s'affirme dans les œuvres déjà parues de Lamartine est d'essence trop haute pour ne point rester le privilège d'une élite. On aspire à une poésie pittoresque, on en cherche les voies, et les tentatives d'exotisme répondent à ce besoin latent. Ce qu'on connaît à cette date des littératures étrangères contribue à ramener l'attention vers une interprétation plus exacte des aspects du monde visible.

Sans doute ne faut-il point s'exagérer l'influence des écrivains anglais et allemands sur le romantisme français, et surtout pour la période antérieure à 1830. Il est vrai que poètes et prosateurs contemporains d'Outre-Rhin restent à peu près inconnus en France à ce moment, et un maître, Joseph Texte, a pu écrire, sans grande exagération : « De 1813 à 1831, nous avons vécu sur le livre *De l'Allemagne* (1) ». Mais sur la littérature anglaise on possède des notions, sinon plus exactes, du moins plus nombreuses et plus variées. A la suite de Walter Scott et de Byron et à la faveur de leur vogue, certains poètes ont trouvé quelque attention chez le public français. On n'ignore tout à fait ni Southey, ni Thomas Moore, ni Wordsworth, ni même Burns. Surtout on s'est forgé tant bien que mal une idée d'ensemble de la littérature d'Outre-Manche, et très tôt un caractère de la poésie anglaise a frappé vivement les critiques : c'est qu'elle fait une part singulièrement large à la description de la nature, même dans ses aspects les plus humbles et les plus familiers. Dès 1819, un collaborateur du *Lycée français* constate ce « caractère nouveau » qu'il explique par le goût des voyages,

---

(1) *L'influence allemande dans le romantisme français.* (*Études de littérature européenne,* Paris, A. Colin, 1898, in-16, p. 205.) Il va sans dire que pareil jugement ne vaut que comme appréciation générale. Si l'on entrait dans le détail, on aurait à signaler la vogue naissante d'Hoffmann et, à côté de cela, plus d'une « infiltration ». Ainsi un poète de 1825, qui vante « les trésors de la littérature germanique », mentionne « Novalis dans son *Hymne à la nuit* », sans que, d'ailleurs, rien dans son œuvre laisse soupçonner à quel point l'auteur allemand lui est familier. Voir Cyprien Anot, *Op. cit.*, pp. 192 et 200.

répandu dans toutes les classes de la nation : « Leurs littérateurs partagent cette disposition, déclare-t-il, et après avoir assisté au spectacle varié de l'univers, ils ne peuvent manquer de se plaire à en reproduire le souvenir dans des peintures empreintes de couleurs locales... C'est considérée principalement sous ce point de vue que leur nouvelle littérature doit exciter notre intérêt et qu'il peut nous importer de la connaître ». Et il termine par ce conseil à l'adresse de ses compatriotes : « Cherchons dans l'univers mieux connu d'autres couleurs et d'autres images (1) ». Huit ans plus tard, Charles de Rémusat se livre à des considérations à peu près semblables : « En Angleterre, note-t il, tout le monde aime la campagne, même ceux qui la cultivent... Un sentiment analogue respire dans la poésie des Anglais. Les vers de leurs bons poètes semblent avoir été composés en plein air; les objets extérieurs y sont fidèlement dépeints, l'impression qu'ils produisent fidèlement rendue... En général, le talent descriptif ne manque à aucun poète anglais, même les moins renommés. Il brille d'un grand éclat dans Burns, dans Crabbe, dans Walter Scott; lord Byron, qui en a tant d'autres, n'en a peut-être aucun à un plus haut degré que celui-là; et jusque dans les peintures éblouissantes de Thomas Moore, on le retrouve encore... (2) ».

Or, ces exemples étrangers ne sont pas inutiles à cette date : ils contribuent à réhabiliter la description poétique, sur quoi l'école de Delille avait jeté le discrédit. On ne se fait pas faute, en effet, de remarquer combien les écrivains anglais restent plus

---

(1) *Le Lycée français*, t. I (1819), pp. 133 sqq. (Article anonyme sur *La vie humaine*, poème de Samuel Rogers.)

(2) Le *Globe* du 25 août 1827. (Article *De la poésie anglaise et de la poésie allemande*, signé C. R.) — Cf. l'opinion de Stendhal : « Le *pittoresque*, comme les bonnes diligences et les bateaux à vapeur, nous vient d'Angleterre; un beau paysage fait partie de la religion comme de l'aristocratie d'un Anglais; chez lui, c'est l'objet d'un sentiment sincère ». (*Mémoires d'un touriste*. Paris, 1838, 2 vol. in-8°. t. I, p. 106.)

proches de la vérité pittoresque que les froids descripteurs français des périodes précédentes. « Il y a moins d'idéal dans ses paysages que dans ceux du chantre des *Saisons,* déclare Pichot à propos de Cowper, mais il y a le charme de la réalité [1]. » Et le *Globe* insérant, en 1826, une traduction de *Ma promenade du matin* de Robert Burns, la fait suivre de ces lignes : « Nous avons traduit cette petite pièce pour montrer que les fleurs, les roses et la rosée ne sont pas encore si vieilles qu'on pourrait le croire en lisant les *Saisons* de Saint-Lambert, et qu'il y a moyen de leur redonner de l'éclat et de la vie [2] ». Cette simple phrase explique fort bien l'importance que prend alors, à ce point de vue particulier, la connaissance plus étendue de la littérature d'Outre-Manche. Son exemple affermit des velléités encore timides, et le *Mercure du XIXe siècle* peut écrire en 1828 : « L'influence étrangère se manifeste déjà d'une manière heureuse sur notre littérature; les muses ont secoué ce vieux manteau dont l'étiquette royale et le cérémonial académique les avaient affublées jusqu'à ce jour. On n'étudie plus la nature dans les salons, mais, suivant l'heureuse expression de M. Villemain, on ouvre la fenêtre pour regarder les champs [3] ».

Mais ce n'était pas assez de regarder les champs, il fallait encore communiquer ses impressions au lecteur, faire revivre la nature à ses yeux dans tout son charme et toute sa couleur. Or, c'était bien ici la pierre d'achoppement. Le défaut d'une expression à la fois suggestive et précise paralysait, chez les poètes, toute tentative d'évocation pittoresque. En dépit de maint essai de renouvellement, le vieux style, avec ses images banales, ses métaphores usées et ses ennuyeuses périphrases, continuait d'orner de ses grâces fanées les premiers recueils

---

(1) Amédée Pichot, *Voyage historique et littéraire en Angleterre et en Écosse.* Paris, 1825, 3 vol. in-8°, t. II, p. 305.

(2) Le *Globe* du 7 février 1826.

(3) *Mercure du XIXe siècle*, t. XXII (1828), p. 503. (Article signé A. B., sur les *Poésies européennes* de Léon Halévy.)

romantiques. On a dit cent fois combien les *Odes* de Victor Hugo restaient, par l'expression, strictement classiques, et même pseudo-classiques. Et comment en eût-il été autrement? Il manquait une langue poétique de la description [1]. Ce fut le poète des *Odes* lui-même qui entreprit de s'en forger une, et les *Orientales* nous conservent les essais obstinés d'une imagination qui se grise à déployer ses jeunes forces. Oublions les oripeaux surannés qui vieillissent pour notre goût ces pages d'une virtuosité singulière; oublions les mosquées, les felouques, les tartanes, et les spahis, timariots et comparadjis. Tout cet Orient de pacotille vient des livres, non de l'observation vécue, ainsi, du reste, que les évocations d'un hispanisme douteux que le poète y joint, sous ce beau prétexte que « l'Espagne, c'est encore l'Orient [2] ». Négligeons même les brillants tableaux que la fantaisie du poète brode sur ces thèmes exotiques. Nous avons le droit de faire ce départ; car, remarquons-le bien, chaque fois qu'on trouve, dans les *Orientales*, un sentiment de la nature vraiment vif et sincère, ce sont toujours les aspects de notre Occident qui l'éveillent. Stamboul, Navarin ou Grenade ne sont pour rien, par exemple, dans cette notation d'un paysage d'automne au coucher du soleil :

....C'est l'heure où l'horizon qui fume
Cache un front inégal sous un cercle de brume,
L'heure où l'astre géant rougit et disparaît.
Le grand bois jaunissant dore seul la colline.
On dirait qu'en ces jours où l'automne décline
Le soleil et la pluie ont rouillé la forêt [3].

---

(1) Voir, à ce sujet, des exemples curieux, méthodiquement classés, dans le livre d'E. Barat, *Le style poétique et la révolution romantique*. Paris, 1905, in-8°.

(2) *Les Orientales*, préface de la 1re édition. (Éd. Hetzel, in-18, p. 4.) — Sur la documentation des *Orientales* et la part qu'y prit Ernest Fouinet, voir, outre les notes de l'édition *ne varietur*, Paul et Victor Glachant, *Papiers d'autrefois*. Paris, Hachette, 1899, in-16, pp. 31-43.

(3) *Rêverie*, p. 223.

Et cette impression de novembre est bien, elle aussi, de nos climats :

Quand l'automne, abrégeant les jours qu'elle dévore,
Éteint leurs soirs de flamme et glace leur aurore,
Quand novembre de brume inonde le ciel bleu,
Que le bois tourbillonne et qu'il neige des feuilles,
O ma muse! en mon âme alors tu te recueilles,
Comme un enfant transi qui s'approche du feu (1).

Il y a plus. Dans ce « beau rêve d'Asie » que caresse l'imagination du poète, les détails descriptifs les plus frappants proviennent de choses réellement vues. Nous savons qu'il allait à ce moment « contempler le coucher du soleil sur les environs de Paris et étudier comme un peintre les effets de lumière (2) ». On a justement fait remarquer que ces promenades durent lui servir à préciser ses visions : « S'il n'y découvrit ni Stamboul, ni Médine, qu'il avait le tort de vouloir découvrir, il apprit à distinguer les aspects imprévus et les nuances changeantes que la lumière donne aux objets, selon l'angle par où elle les frappe... Les *Orientales* fourmillent de ces vues brèves et saisissantes d'une ville aperçue d'en haut : les dômes « qui dans l'ombre étincellent comme des casques de géants »; les tours qui « dressent comme des caps leur édifice sombre »; les maisons où les fenêtres flamboient « comme des yeux »; les clochers qui « dentellent l'horizon violet »... (3) ». La splendeur même de ces évocations a son contre-coup sur l'expression littéraire; le paysage se rehausse de nuances franches et vives; les épithètes de couleur y éclatent comme autant de touches d'un pinceau brillant et hardi. Et cela nous vaut des strophes comme

(1) *Novembre*, p. 245.

(2) *Victor Hugo raconté par un témoin de sa vie*, chap. XLIX.

(3) L. Mabilleau, *Victor Hugo* (Collection des grands écrivains), 4e édit., Paris, 1907, pp. 36 et 37.

celles-ci, où le pittoresque de la forme s'allie à la sincérité du sentiment :

Tout me fait songer, l'air, les prés, les monts, les bois.
J'en ai pour tout un jour des soupirs d'un hautbois,
D'un bruit de feuilles remuées ;
Quand vient le crépuscule, au fond d'un vallon noir,
J'aime un grand lac d'argent, profond et clair miroir
Où se regardent les nuées.

J'aime une lune, ardente et rouge comme l'or,
Se levant dans la brume épaisse, ou bien encor
Blanche au bord d'un nuage sombre ;
J'aime ces chariots lourds et noirs, qui la nuit,
Passant devant le seuil des fermes avec bruit,
Font aboyer les chiens dans l'ombre (1).

Sans doute, l'exagération déjà coutumière au poète l'entraine à des excès, et il en arrive à faire de l'épithète colorée un procédé dont il abuse. « C'est de la poésie pour les yeux ! » s'écriait le *Globe* à l'apparition du recueil (2). On a pu se plaindre, non sans quelque raison, qu'elle fût pour les yeux seulement, et Alfred de Musset n'aura pas entièrement tort quand sa verve irrévérencieuse raillera ce poncif nouveau, et qu'il se refusera à bâtir d'un coup de pinceau :

Quelque ville *aux toits bleus*, quelque *blanche* mosquée,
Quelque tirade en vers, d'or et d'argent plaquée,
Quelque description de minaret flanquée
Avec l'horizon *rouge* et le ciel assorti... (3).

---

(1) *Enthousiasme*, p. 46.

(2) Le *Globe* du 21 janvier 1829. (Article non signé.)

(3) Alfred de Musset, *Namouna*. (*Premières poésies*, 1829-1835, nouv. édit. Paris, 1861, in-16, p. 317.) — Sur le goût romantique de l'exotisme, on peut consulter maintenant des pages intéressantes de L. Maigron, *Le romantisme et les mœurs*. Paris, Champion, 1910, in-8°, pp. 9 et suiv.

Il reste qu'une réaction, même excessive, a son utilité au moment où écrit Victor Hugo. Elle rend quelque liberté aux poètes, enserrés jusque-là dans la cangue du style pseudo-classique. Liberté périlleuse, il est vrai, mais qui leur permet du moins de traduire d'une manière plus directe et plus vive les sensations que leur donnent les spectacles de la nature.

A côté d'autres préoccupations, un effort analogue se marque peu après dans les *Poésies de Joseph Delorme*. Avec infiniment moins de virtuosité et plus de modestie, Sainte-Beuve y tente, à son tour, une réforme du style poétique. Il évoque du reste des horizons tout différents. Pour tâcher de régénérer la description poétique, il ne se tourne point vers les tableaux brillants d'une nature somptueuse ou sublime; ce qui l'attire, ce sont les aspects les plus humbles, les plus ordinaires. Il a exprimé assez nettement cette préférence :

... Il faut l'aigle aux monts, le géant à l'abîme,
Au sublime spectacle, un spectateur sublime.
Moi, j'aime à cheminer et je reste plus bas.
Quoi! des rocs, des forêts, des fleuves? ... Oh! non pas,
Mais bien moins; mais un champ, un peu d'eau qui murmure,
Un vent frais agitant une grêle ramure;
L'étang sous la bruyère avec le jonc qui dort;
Voir couler en un pré la rivière à plein bord;
Quelque jeune arbre au loin, dans un air immobile,
Découpant sur l'azur son feuillage débile;
A travers l'épaisseur d'une herbe qui reluit,
Quelque sentier poudreux qui rampe et qui s'enfuit... (1).

L'exotisme ne le séduit nullement, et à qui voudrait l'entrainer vers les enchantements d'un lointain Orient, il répondrait sans doute :

Pourquoi si loin courir? Pourquoi pas la Touraine;

---

(1) Sainte-Beuve, *Vie, poésies et pensées de Joseph Delorme*, nouv. édit. Paris, 1863, in-16, pp. 85-86.

Le pays de Rouen et ses pommiers fleuris?
Un chaume du Jura sous un large feuillage,
Ou bien, encor plus près, quelque petit village
D'où, par-delà Meudon, l'on ne voit plus Paris (1)?

Il ne veut regarder qu'autour de lui, et si les tableaux qu'il y découvre manquent de majesté et d'éclat, il sent cependant qu'ils ont, eux aussi, leur poésie, et il essaye de la dégager à force de précision et d'exactitude dans les notations. Il n'y réussit pas toujours, parce que le plus souvent l'exécution reste chez lui d'un artiste médiocre, mais, à tout prendre, le souci qui l'anime est bien du même ordre que celui de Victor Hugo. D'ailleurs, on peut relever dans le volume plus d'un endroit où tel coin de réalité apparaît en traits distincts dans sa grâce un peu chétive. Compterait-on, par exemple, avant François Coppée, beaucoup de paysages de banlieue aussi vrais que celui-ci?

Oh ! que la plaine est triste autour du boulevard !
C'est au premier coup d'œil une morne étendue
Sans couleur ; ça et là quelque maison perdue,
Murs frêles, pignons blancs en tuiles recouverts ;
Une haie à l'entour, en buissons jadis verts ;
Point de fumée au toit ni de lueur dans l'âtre ;
De grands tas au rebord des carrières de plâtre ;
Des moulins qui n'ont rien à moudre, ou ne pouvant
Qu'à peine remuer leurs quatre ailes au vent,
Et loin, sur les côteaux, au-dessus des villages,
De longs bois couronnés de leurs derniers feuillages (2).

---

(1) SAINTE-BEUVE, *Op. cit.*, p. 133. — Longtemps après, il se reprenait à préciser le dessein du livre dans cette note significative : « Je reviens du Salon de 1857 ; je viens d'y voir des paysages charmants et naturels. Il y a trente ans tout à l'heure que j'essayais dans la poésie de *Joseph Delorme* d'introduire quelques-uns des traits de nature et d'observation, dont je vois aujourd'hui le triomphe et l'accomplissement facile dans les tableaux des Rousseau, des Corot, des Cabat, des Flers, d'Aubigny, Français, Edmond Hédouin, Lambinet, etc. ». (*Jugements divers et témoignages*, p. 301.)

(2) *La plaine.* (*Ibid.*, p. 138.)

En vérité, Sainte-Beuve ne se trompait guère, et son poète mort jeune « a exprimé au vif et d'un ton franc quelques détails pittoresques et domestiques jusqu'ici trop dédaignés ([1]) ». Il a fait davantage. Comme il était critique aussi, Joseph Delorme avait des idées claires sur la technique de son art, et mieux que personne il a revendiqué les droits du mot concret et du trait précis contre les vieilles formules descriptives générales et vagues. Dans ses *Pensées*, il réduisait à deux points essentiels le « procédé de couleur » de l'école nouvelle :

« 1° Au lieu du mot vaguement abstrait, métaphysique et » sentimental, employer le mot propre et pittoresque : ainsi, » par exemple, au lieu de *ciel en courroux*, mettre *ciel noir et* » *brumeux;* au lieu de *lac mélancolique*, mettre *lac bleu;* pré- » férer aux *doigts délicats*, les *doigts blancs et longs...;*

» 2° Tout en usant habituellement du mot propre et pitto- » resque, tout en rejetant sévèrement le mot vague et général, » employer à l'occasion et placer à propos quelques-uns de ces » mots indéfinis, inexpliqués, flottants, qui laissent deviner la » pensée sous leur ampleur : ainsi des *extases* CHOISIES, des » *attraits* DÉSIRÉS, un *langage sonore aux douceurs* SOUVERAINES; » les expressions d'*étrange*, de *jaloux*, de *merveilleux*, d'*abon-* » *der*, appartiennent à cette famille d'élite... ([2]). »

Combien Brunetière avait raison de reconnaître « dans ces deux leçons qui... semblent bien banales aujourd'hui, le principe d'une révolution de la langue, ou plutôt, et à vrai dire, d'une révolution de la manière même de voir et de sentir ([3]) »! Mais il aurait dû au moins indiquer que ces principes de style étaient loin, fort loin encore, d'être acceptés en 1829, et qu'ils soulevaient plus d'une opposition, même dans les milieux ordinairement favorables aux novateurs. Ainsi nous savons, par

---

([1]) SAINTE-BEUVE, *Vie de Joseph Delorme*, p. 25.

([2]) *Ibid.*, *Pensées*, pp. 165-166.

([3]) F. BRUNETIÈRE, *L'évolution de la poésie lyrique en France au XIXe siècle*, 3e édit., Paris, Hachette, 1899, 2 vol. in-16, t. I, pp. 236-237.

Sainte-Beuve lui-même, que « le recueil de *Joseph Delorme* avait eu l'honneur de diviser, jusqu'à un certain point, les rédacteurs du *Globe*; il y avait eu une sorte de petite scission : d'une part, MM. Pierre Leroux, Jouffroy, Lerminier, Magnin, plus favorables; de l'autre, un peu moins favorables (mais bien indulgents encore), MM. Dubois, Vitet, Duchatel, Desclozeaux, de Rémusat, Duvergier de Hauranne (1) ». La publication d'un article bienveillant de Ch. Magnin (2) suscita une réplique signée : *Un de vos abonnés*. Les réserves du second groupe y trouvaient leur écho. « Ce contradicteur, continue Sainte-Beuve, était, je le crois bien, M. Duvergier de Hauranne, de tout temps très preste à relever le gant, et qui portait alors dans les sujets littéraires le même esprit de surveillance piquante qu'il a depuis appliqué aux matières politiques (3). » Or, c'était précisément au sujet du passage cité plus haut et du développement qu'en faisait Joseph Delorme dans la *Pensée* suivante, que s'engageait ce curieux débat. Il y a intérêt à l'écouter :

— Joseph Delorme : « Depuis que nos poètes se sont avisés de regarder la nature pour mieux la peindre, et qu'ils ont employé dans leurs tableaux des couleurs sensibles aux yeux, qu'ainsi, au lieu de dire un *bocage romantique*, un *lac mélancolique*, ils disent un *bocage vert* et un *lac bleu*, l'alarme s'est répandue parmi les disciples de Mme de Staël et dans l'école genevoise; et l'on se récrie déjà comme à l'invasion d'un matérialisme nouveau. La splendeur de cette peinture inaccoutumée offense tous ces yeux ternes et ces imaginations blafardes. On craint surtout la monotonie, et il semble par trop aisé et trop simple de dire que les feuilles sont vertes et les flots bleus. En cela peut-être les adversaires du pittoresque se trompent... (4) ».

---

(1) Sainte-Beuve, *Op. cit.*, Jugements divers et témoignages, p. 298.

(2) Le *Globe* du 11 avril 1829.

(3) *Op. cit.*, p. 299.

(4) *Ibid.*, pp. 166-167.

— L'Abonné : « Il s'agit... d'une des plus graves innovations de l'école nouvelle. Avant elle, c'était surtout à l'âme que la poésie s'adressait; la poésie parle maintenant aux yeux, toujours sans doute pour arriver à l'âme, mais pour y arriver par une voie détournée. De là tant de descriptions minutieuses, tant d'inventaires détaillés. Ainsi, pour prendre un exemple, à la vue d'un certain paysage, une certaine émotion naît dans l'âme. Par quelques mots larges et profonds, d'autres chercheraient à transmettre directement cette émotion; l'école nouvelle décrit le paysage avec toutes ses particularités, tous ses accidents, persuadée qu'ainsi l'émotion naîtra d'elle-même. Au premier coup d'œil, cette manière paraît franche et vraie; cependant, poussée à l'extrême, elle me paraît manquer complètement son but. Assurément, l'école nouvelle ne se flatte pas de décrire mieux que Walter Scott. Walter Scott lui-même fait-il voir tout ce qu'il décrit? Et quand on ne voit pas clairement, comment l'émotion naîtrait-elle? D'ailleurs, quoi qu'en dise M. Joseph Delorme, d'un tel système il résulte quelque monotonie [1] ».

— Joseph Delorme : « Les adversaires du pittoresque se trompent. Les feuilles, en effet, ne sont pas toujours vertes, les flots ne sont pas toujours bleus; ou plutôt il n'y a dans la nature, à parler rigoureusement, ni vert, ni bleu, ni rouge proprement dit; les couleurs naturelles des choses sont des couleurs sans nom; mais, selon la disposition d'âme du spectateur, selon la saison de l'année, l'heure du jour, les jeux de la lumière, ces couleurs ondulent à l'infini et permettent au poète et au peintre d'inventer aussi à l'infini, tout en paraissant copier. Les peintres vulgaires ne saisissent pas ces distinctions; un arbre est vert, vite du beau vert; le ciel est bleu, vite du beau bleu. Mais, sous ces couleurs grossièrement superficielles, les Bonington, les Boulanger devinent et reproduisent la couleur intime, plus rare, plus neuve, plus piquante... ».

---

[1] Le *Globe* du 15 avril 1829.

— L'Abonné : « Le peintre, oui, le poète, non. Toutes ces couleurs si fines, si délicates que Bonington trouve dans sa palette, comment M. Hugo les trouvera-t-il dans sa plume? Pour rendre quarante nuances, la langue lui fournira-t-elle quarante mots? Et si elle n'en fournit qu'un, où sera la variété? Un beau jour d'été, regardez le ciel à toutes les heures du matin et du soir : quelle admirable succession de teintes riches et variées! Un Claude Lorrain peut les reproduire; un Byron le peut-il? Pour lui, le ciel sera toujours bleu, le feuillage toujours vert, bien que ce bleu et ce vert changent mille fois. Par ces épithètes, il essaiera en vain de transmettre l'émotion qu'il a éprouvée, de montrer le spectacle qu'il a eu sous les yeux. C'est que les arts, uns par le sentiment, uns par la pensée, diffèrent essentiellement par leurs moyens de rendre cette pensée, d'exprimer ce sentiment; chacun a ses instruments, son domaine, ils ne sauraient franchir leurs limites sans s'égarer, se transformer, sans périr ».

Entre les deux opinions qui croisaient ainsi les arguments, l'opposition paraît bien tranchée. Mais il ne faudrait point s'y tromper : c'était surtout une blessure d'amour-propre qui animait le débat, et les doctrinaires du *Globe* devaient fatalement se sentir touchés quand on s'en prenait à l' « école genevoise ». Au fond, les adversaires n'étaient pas si éloignés de s'entendre. Ce qui répugnait surtout à l'Abonné, c'était la forme tranchante que Joseph Delorme avait donnée à ses deux axiomes. Il s'attaquait moins au pittoresque lui-même qu'au pittoresque érigé en système absolu. Si l'on cessait d'en préconiser l'emploi exclusif, il se déclarait prêt aux concessions : « Que M. Hugo dise de temps en temps un *ciel noir*, pourvu qu'il ne repousse pas de la poésie un *ciel triste;* qu'il parle de *doigts longs et blancs*, mais sans proscrire les *doigts délicats*. Suivant le temps et la disposition de l'âme, l'épithète abstraite ou l'épithète pittoresque doit, ce me semble, être préférée. N'est-il pas des instants où vous voyez l'objet lui-même, d'autres où vous êtes surtout

frappé de l'impression qu'il produit en vous? Que cet objet soit un lac; dans le premier cas, ce lac sera *bleu;* dans le second, il sera *mélancolique* ».

C'était la raison même, et Sainte-Beuve assagi n'eut point de peine, dans la suite, à donner gain de cause à son contradicteur [1]. Au surplus, ni Victor Hugo ni lui ne songeaient à bannir de la poésie cet élément psychologique qui confère au paysage sa signification intime. La publication des *Feuilles d'automne,* comme celle des *Consolations,* dut rassurer à cet égard Duvergier de Hauranne [2]. Seulement, en 1829, il était fort opportun de réclamer avant tout plus de couleur et de vérité pittoresque dans les descriptions. Quand Joseph Delorme définissait de manière aussi catégorique la technique littéraire nouvelle, il s'inspirait des nécessités du moment. Ce n'était point quand le style suranné de la poésie pseudo-classique régnait encore dans tant de recueils, même romantiques d'aspirations, qu'il importait d'apporter à la théorie des réserves et des tempéraments. La *Pensée* qui avait suscité le débat prenait un peu des allures de manifeste, ou, si l'on préfère, de profession de foi; et c'est là un genre d'écrit qui, même en littérature, ne va pas sans quelque grossissement.

*
* *

Il est à peine besoin de dire que ces graves discussions sur l'esthétique ou la technique de la description ne préoccupaient pas au même degré les poètes de moindre rang, qui ne se sentaient point responsables des destinées de l'école nouvelle. Ceux-là se contentaient de chanter ou de rimer. Et s'il leur

---

(1) Voir la note ajoutée à cet endroit dans l'édition de 1863, t. I, p. 165.

(2) On peut assurer qu'il en fut ainsi, au moins pour les *Consolations*, car Duvergier de Hauranne consacra à ce nouveau recueil un article fort élogieux. (Voir le *Globe* du 7 mai 1830. Article signé O.)

arrivait d'évoquer les charmes du paysage, c'était d'ordinaire par le biais de l'un ou l'autre des thèmes élégiaques que nous avons signalés chez leurs devanciers. Ils se plaisaient, par exemple, à voir la nature à travers le prisme des souvenirs d'enfance. Sans doute, le pâle Guiraud ne se départait guère de sa correcte froideur pour célébrer Limoux :

> Au pied des hautes Pyrénées,
> Où l'Aude se promène en un vallon riant,
> Limoux, où je naquis, s'élève verdoyant
> Sur des plaines au loin de pampres couronnées (1).

Mais Frédéric Soulié, future gloire du roman, disait avec plus de chaleur l'attrait provincial de Laval :

> O bords de la Mayenne, où sous un ciel grisâtre
> S'élève de Laval le vaste amphithéâtre,
> Où l'églantier fleuri, de ses piquans buissons,
> Du plaintif rossignol protège les chansons,
> Où, durant ses ardeurs, la reine des étoiles (2)
> Voit briller sur les prés la neige de vos toiles,
> Lieux où j'ai tant vécu, du monde retiré,
> Je n'aimerai plus rien quand je vous oublîrai (3)!

Et le même motif inspirait à Édouard Turquéty des accents attendris, sinon des traits d'un pittoresque plus précis :

> Je vous revois enfin, beaux sentiers, douce allée,
> Où rêva si souvent mon enfance exilée,
> Source aux bords parfumés que mes regards aimaient,
> Vallon mystérieux dont les fleurs m'embaumaient,

---

(1) *Notre-Dame de Limoux.* (A. GUIRAUD, *Poèmes et chants élégiaques.* Paris, 3e édit., 1825, in-18, p 59.) — Sur Guiraud, voir surtout LÉON SÉCHÉ, *Le Cénacle de la Muse française.* Paris, 1908, in-8o.

(2) En note : « Sirius ou la canicule ».

(3) *Laure* (FRÉDÉRIC SOULIÉ, *Les amours françaises.* Paris, 1824, in-18, p. 59.)

Oh ! que de fois, penché sur cette onde voilée,
Au bruit des vents lointains mon âme fut troublée,
Quand leur plainte expirante à travers les ormeaux
Accompagnait le soir la cloche des hameaux (1) !

Parfois aussi la nature apparaissait au poète comme une consolatrice qui versait à son cœur le calme souhaité. C'était la douceur de cette vertu apaisante que célébrait Jules de Rességuier dans des vers sans grand relief, mais dont l'harmonie ne manque point d'agrément. Il goûtait cette impression de tranquillité recueillie auprès d'une « source des montagnes », dans un asile

Où l'âme se rassure et, doucement rêveuse,
Ose croire un instant que la vie est heureuse.

Et quand il en vante l'incomparable charme, on croit entendre comme un écho affaibli des strophes du *Vallon :*

Là, le bruit lent et doux de l'onde solitaire
Endormait dans mon cœur les chagrins de la terre,
Comme un chant maternel, dans les pleurs commencé,
Endort un jeune enfant doucement balancé (2) !

Plus souvent encore, le décor champêtre se parait de toutes les grâces qu'un amour heureux révèle aux yeux du poète. Le sourire de la nature répondait à la joie de son cœur ; elle s'illuminait pour lui de clartés nouvelles, et, comme Guiraud, il s'écriait ravi :

... Crois-moi, ma bien-aimée,
Laisse tes beaux regards errer sur ces beaux lieux,
Vois comme la nature, heureuse et ranimée,
En suaves tableaux se déroule à nos yeux.

---

(1) *A M. Charles Nodier.* (Ed. Turquéty, *Esquisses poétiques.* Paris, 1829, in-16, p. 1.)

(2) *La source des montagnes.* (J. de Rességuier, *Tableaux poétiques.* Paris, 1828, in-8°, pp. 72-73.) Cf. aussi : *Le souvenir*, p. 131. — Sur J. de Rességuier, consulter Paul Lafond, *L'aube romantique.* Paris, 1910, in-16.

C'est le beau mois de mai : ces fleurs t'en avertissent,
Et leurs parfums si purs qui montent jusqu'à nous.
De l'antique forêt les dômes reverdissent,
Et ces frais églantiers qui sur les tours grandissent
Jettent des fleurs sur tes genoux (1).

Ou bien la nature complice prodiguait aux amants des splendeurs plus voilées, mais non moins poétiques. C'était le cas de ce couple que Jules Lefèvre représentait goûtant sur un lac, tout comme le chantre d'Elvire, « un bonheur qui n'est pas de ce monde » :

Figurant dans les cieux un esquif solitaire,
La lune y balançait son croissant embrumé,
Et l'air était si doux qu'il semblait embaumé.
Rien de leur volupté ne troublait le silence :
Le zéphyr sommeillait ; sa discrète indolence
D'aucun frémissement n'agitait les roseaux,
Et leur ombre, en dormant, se penchait sur les eaux.
Que la nature est belle auprès de ce qu'on aime (2) !

Oui, la nature est belle quand on la contemple au milieu des joies amoureuses, mais comme elle se décolore et s'assombrit quand on se retrouve triste et seul devant elle, dans l'accablement de douloureux regrets ! C'est de quoi les poètes s'étaient depuis longtemps avisés, et l'on pense bien que les *minores* romantiques n'épargnaient point ces plaintes de la muse élégiaque.

O vallons ! ô forêts ! qu'êtes-vous sans l'amour (3) !

---

(1) *Le château de Pierre-Fond.* (A. Guiraud, *Op. cit.*, p. 207.)

(2) *Le conte du foyer.* (Jules Lefèvre, *Le parricide, poème suivi d'autres poésies.* Paris, 1823, in-8°, p. 111.)

(3) Ed. Turquéty, *Op. cit.*, p. 55.

s'écriait l'un deux; et tous reprenaient le même thème sur des rythmes variés :

C'est en vain qu'à mes yeux, sous un ciel qui s'épure,
Les vallons parfumés déroulent leur verdure.
En vain parmi les fleurs qu'un beau soleil nous rend,
L'harmonieux ruisseau glisse et brille en mourant;
Leur charme a disparu ; quand l'âme est agitée,
La nature languit triste et désenchantée,
Le printemps et les fleurs n'ôtent rien aux ennuis
Et les plus doux soleils passent comme des nuits (1).

Ainsi soupirait Turquéty; et Jules Lefèvre découvrait une correspondance plus étroite encore entre la tristesse des aspects et sa pensée en deuil :

Nous sommes au printemps et nos bois sont déserts,
Et le printemps n'a pas, ramenant ses concerts,
Réveillé les oiseaux endormis sous les branches;
L'aubépine est en deuil, et les faibles pervenches
De leurs boutons flétris s'échappent sans couleur;
Les vergers languissans, altérés de chaleur,
Au lieu de nous donner des fleurs et de l'ombrage,
Balancent des rameaux dépourvus de feuillage;
Depuis que Maria n'habite plus ces lieux
Il semble que l'hiver ne quitte plus les cieux (2).

Guttinguer, disciple de Lamartine, exprimait les mêmes accents élégiaques dans un développement dont il empruntait le mouvement initial à une strophe de l'*Isolement :*

Que me font tous ces biens dont le ciel m'environne,
Ces jardins, ces vergers que le printemps couronne,
Ces champs qu'on dit les miens, et ces plaines de fleurs,
Ces flots purs, ombragés du saule des douleurs;

---

(1) *Élégie.* (Ed. Turquéty, *Op. cit.*, p. 70.)

(2) *Maria, élégie* (Jules Lefevre, *Op. cit.*, p. 153.)

Ces brises du matin relevant les feuillages
Et jusqu'à l'horizon poursuivant les nuages?
Que me font le chant des oiseaux,
Le frémissement des ormeaux,
La fraîcheur des parfums, la naissante verdure?
Que me fait toute la nature
Sortant d'un paisible sommeil
Et bénissant les cieux à son réveil?
Je suis loin de la jeune amie
Qui peut seule embellir ces lieux (1).

On le voit : ces poètes chantaient la nature sur des modes déjà connus. Ils trouvaient surtout en elle le miroir complaisant de leurs sentiments intimes, ce qui est légitime, mais on aurait pu souhaiter que l'élément pittoresque fût moins sacrifié, dans leurs descriptions, à l'élément psychologique. Or, il faut avouer que leurs tableaux restaient bien vagues et banals; on a peine à y découvrir çà et là quelque trait plus précis, quelque détail plus suggestif. Il ne semble guère qu'ils fissent effort pour atteindre à une expression moins effacée des beautés du monde visible. Un seul d'entre eux peut-être témoignait à ce moment d'une attention plus vive pour les sites et d'une intelligence plus fine de leur caractère, et c'était ce Labinski qui signait du pseudonyme de Jean Polonius. Lui aussi, d'ailleurs, était un lamartinien, et il suffit de feuilleter ses œuvres pour relever au passage nombre d'imitations et constater une influence presque constante des *Méditations*. Ainsi une des meilleures pièces de son premier recueil reproduit le rythme et le mouvement du *Lac* (2). Mais à côté de cela, on remarque chez lui un goût réel et bien personnel pour les spectacles de la nature. Ce n'est point qu'il les décrive à grands frais de pittoresque, mais le sentiment est sincère, les notations justes, et, avec des moyens

---

(1) *L'absence*. (U. Guttinguer, *Mélanges poétiques*. Paris, 1825, 2e édit., in-12, pp. 23-24.)

(2) Voir *L'exil d'Apollon*. (J. Polonius, *Poésies*. Paris, 1828, in-8°, p. 55.)

restreints, il réussit parfois à donner une impression singulière de vérité. Par exemple, et pour simples qu'elles sont, ces strophes aisées n'évoquent-elles pas toute la mélancolie des derniers soleils de l'arrière-saison ?

Quand l'automne est presque finie,
Et que tout semble dans les vents
Annoncer les derniers moments
De la nature à l'agonie,

Souvent un beau soleil d'été
Se lève sur les paysages,
Et vient visiter les bocages
Qu'il dédaigna dans leur beauté.

Mais les bois ont perdu leurs teintes ;
Mais les oiseaux sont envolés ;
Tous les parfums sont exhalés,
Toutes les voix se sont éteintes.

Ce lac, aux bords délicieux,
A l'onde autrefois si limpide,
Aujourd'hui jaunâtre et fangeux,
Ne roule plus qu'une eau fétide.

Ce tronc, qui fut jadis ormeau,
N'a gardé qu'une feuille morte,
Qui seule attend sur son rameau
Que le vent se lève et l'emporte.

C'en est fait, le divin rayon
A trop tard commencé de luire;
Il ne reste pas un gazon,
Pas une fleur pour lui sourire (1).

Mais Labinski demeure un isolé. Les recueils poétiques d'avant 1830 ne nous offrent guère de traces d'une orientation du

---

(1) J. Polonius, *Op. cit.*, pp 110-112. — Sur Labinski, consulter Asselineau, *Bibliographie romantique*, 2e édit , Paris. 1872. in-8°, p 141, et Eug. Asse, *Op. cit.*, pp. 70 sqq.

lyrisme vers une évocation du paysage plus précise et plus vive d'accent. Il n'y a point lieu de s'en étonner : on a pu voir que les maîtres eux-mêmes en sont encore, à ce moment, à la période des tâtonnements et des essais. Il faudra quelque temps pour qu'un souffle de réalisme vienne ranimer les grâces un peu languissantes du décor stylisé où s'attardent la méditation et l'élégie. Et il ne se lèvera que lorsqu'une peinture plus minutieuse, plus concrète et plus vraie des aspects du monde visible aura déjà conquis droit de cité dans le roman.

CHAPITRE IX.

Le paysage dans le roman historique.

I. L'influence de Chateaubriand. — II. L'influence de Walter Scott et les premières ébauches de paysages français. — III. La nature dans les œuvres principales du roman historique. — IV. Conclusion : le paysage dans le roman et en peinture.

« Quoi de plus déshonoré, en 1805, que le roman historique, tel que Mme de Genlis venait de nous le montrer dans le *Siège de La Rochelle?* Sir Walter Scott a paru, et le monde a trouvé un nouveau plaisir que les critiques croyaient impossible (1). » La remarque est de Stendhal, et il est indéniable qu'elle a son fond de vérité. Seulement, l'auteur de *Racine et Shakespeare* se souvenait un peu trop de s'être battu en duel à propos de « la cime indéterminée des forêts », et c'est la raison sans doute pour laquelle il semble oublier complètement qu'entre 1805 et les premières œuvres du grand Ecossais avaient paru les *Martyrs*. Ce sont cependant les pages brillantes de l'histoire d'Eudore et de Cymodocée que s'imposeront pour modèles les romanciers qui, dans les quinze années suivantes, et au delà, essaieront leurs forces dans le genre historique. Leurs paysages surtout portent les traces visibles de cette influence quasi tyrannique; alors même qu'ils se mettent en garde contre le simple pastiche, ils ne peuvent guère s'empêcher de décrire la nature avec les préoccupations et dans la manière du maître.

Dès cette même année 1805, Mme Cottin, qui ne le cédait guère à Mme de Genlis elle-même pour la fadeur et l'ennui, tentait de s'emparer des pinceaux du grand peintre, et résolu-

(1) Stendhal, *Promenades dans Rome*. Paris, Calmann-Lévy, 1883, t. II, p. 42.

ment elle bariolait de ses teintes éclatantes la terne grisaille de son style. Dans *Mathilde*, la description du Delta avec les « fleurs jaunes » de ses cassies et ses nuphars au calice « azuré » paraît bien procéder de l'éblouissant prologue d'*Atala* (1). Dans *Élisabeth* (1806), le souvenir du même ouvrage se marque autant dans le faux coloris plaqué çà et là que dans le rôle d'un vieux missionnaire, trop manifestement préoccupé d'imiter le père Aubry (2). On pourrait relever de semblables traits d'un pittoresque puisé à la même source dans les tableaux du Nouveau-Monde dont Aimé-Martin parsème son *Raymond* (1812). Et quand le jeune Victor Hugo évoque les perspectives de Saint-Domingue pour servir de toile de fond à l'histoire de *Bug-Jargal*, la Grande-Rivière, avec ses « guirlandes de lianes » qui, s'accrochant aux « érables à fleurs rouges », forment sur le fleuve « de larges tentes de verdure », ne rappelle-t-elle point singulièrement le puissant Meschacebé et ses « îles de verdure (3) » ?

Mais c'est surtout quand Chateaubriand eut, pour ainsi dire, fixé dans son chef-d'œuvre le canon du roman historique, que les imitateurs s'empressèrent à sa suite. Marchangy leur montra immédiatement la voie : dans le pathos prétentieux de sa *Gaule poétique* (4), il parcourait à grands pas l'histoire de France, leur indiquant des sujets et leur dégrossissant, en quelque sorte, les

---

(1) *Mathilde*, édit. de 1823, t. II, chap. XVIII, pp. 49 sqq.

(2) Voir A. Le Breton, *Le roman français au XIXe siècle, 1re partie. Avant Balzac*. Paris, Société française d'imprimerie et de librairie, 1901, p. 223.

(3) Chapitre XXII. — Les procédés descriptifs de Victor Hugo dans cette œuvre de jeunesse sont du reste calqués fidèlement sur ceux du maître qu'il s'efforçait alors d'égaler. C'est sensible, par exemple, dans cette fin de *coucher de soleil* : « Le soleil cessa bientôt de dorer la cime aiguë des monts lointains du Dondon; peu à peu l'ombre s'étendit sur le camp, et le silence ne fut plus troublé que par les cris de la grue et les pas mesurés des sentinelles. » (*Ibid.*)

(4) *La Gaule poétique ou l'Histoire de France considérée dans ses rapports avec la poésie, l'éloquence et les beaux-arts*. Paris, 1813.

matériaux. L'auteur des *Martyrs* se trouve avoir ainsi une part de responsabilité dans toute une série d'œuvres dont il est trop évident qu'aucune ne sort de la médiocrité. Sainte-Beuve l'a bien vu : le grand homme « déjoue les disciples ». Ses descriptions surtout résistent singulièrement à toute imitation qui n'est point un pastiche servile, et c'est une conséquence de leur complexité de composition. Nous avons essayé de montrer comment des détails pris à la réalité la plus concrète se fondent chez lui, dans de vastes tableaux d'ensemble, saisissants de magnificence et de splendeur. Ses disciples, par malheur, ne disposent point d'ordinaire d'une réserve de souvenirs et d'impressions visuelles et auditives aussi riche et aussi variée que celle où le maître puisait largement. Il leur manque, par surcroît, le don précieux de ce sens artiste qui fait saisir du premier coup la beauté des choses. Ils peuvent bien disposer à leur tour de vastes cadres : ils se trouvent fort dépourvus quand il s'agit de les remplir. En vain, ils y accumulent les épithètes usées, les images banales et tout le clinquant des métaphores conventionnelles ; l'ensemble reste déplorablement faux, et, dans ces pages que les auteurs s'essoufflent à faire pittoresques, on ne sent ni vie, ni vérité. Aussi bien la stérilité de ces fâcheux épigones se refuse-t-elle à toute tentative originale. On dirait qu'ils n'ont eux-mêmes jamais vu la nature. En tout cas, ils s'obstinent à ne la peindre que d'après les maîtres. Dans leurs pages les plus célèbres, ceux-ci avaient décrit surtout des aubes, des couchers de soleil et des clairs de lune : on refera donc, sans se lasser, des clairs de lune, des couchers de soleil et des aubes, et on les refera dans les mêmes termes généraux, sans souci de « localiser » ou, si l'on peut dire, de « particulariser ». On cherchera, par contre, à donner à ces descriptions tout artificielles un certain accent poétique ; au besoin, on n'hésitera pas à recourir aux ornements les plus fripés du vieux style pastoral, et il n'est pas jusqu'aux périphrases d'une mythologie surannée qui ne trouveront place dans ces tableaux. Certains, il est vrai, se contenteront à moins de frais encore, et c'est le triomphe de la nudité sèche et banale.

Est-il, par exemple, rien de plus froid que ces lignes où tout l'effort de l'écrivain ne réussit point à faire ressortir un seul trait heureux sur un dessin d'un poncif parfait? « Une nuit, la lune avait atteint le plus haut point de sa course ; sa lumière brillante et paisible blanchissait le front des tours, pénétrait dans les vallées profondes ou scintillait sur les eaux. Nul bruit ne s'élevait au sein des cités dont les habitants étaient plongés dans le sommeil; la nuit était sans voix, le silence régnait seul dans les airs (1). »

Il arrive aussi que cette pauvreté a honte d'elle-même et qu'elle cherche à se dissimuler sous des épithètes d'une banalité achevée. Tel romancier se persuade qu'il parle à l'imagination de ses lecteurs en « situant » l'une ou l'autre scène « au milieu d'un romantique et solitaire vallon, au milieu d'une pelouse émaillée de fleurs et arrosée par un ruisseau limpide et pur (2) ».

On est porté cependant à préférer encore cette indigence de pittoresque à l'enthousiasme que l'écrivain se croit parfois tenu de simuler en présence de la nature. Car ces transports factices aboutissent trop souvent à une fadeur dans la bouffissure, dont le morceau que voici peut donner une idée :

« Qu'à son réveil la nature est riante! semblable à la jeune épouse qui vient de quitter le lit nuptial et qui s'avance encore plus belle au milieu de ses timides compagnes, l'aurore au teint de rose a versé ses flots d'or et d'azur. Les ombres ont disparu de la plaine éthérée. Émaillé de mille fleurs et tout humide de la rosée matinale, le gazon est doucement agité par les zéphirs. Flore offre alors aux mortels les dons les plus brillants de sa corbeille printanière. L'or des genêts, la pourpre des bruyères se dessinent en festons sur le flanc des coteaux. L'air est embaumé de mille parfums divers. Les oiseaux célèbrent par leurs concerts le retour des plus douces affections, et une voix

(1) Mme Élise Voïart, *La vierge d'Arduène*. Paris, 1821, in-8o, p. 2.

(2) D'Attel de Luttange, *L'épouse, ou mystère et fatalité*. Paris, 1829, 2 vol. in-16, t. II, p. 98.

mystérieuse redit sans cesse à tous les êtres de la nature : Soyez heureux [1] ! »

Le moins inconnu aujourd'hui et, somme toute, le plus représentatif de ces cacographes, c'est encore le vicomte d'Arlincourt, auteur du *Solitaire*, d'*Ipsiboé* et de bien d'autres romans traduits — aux frais de l'écrivain — dans les principales langues de l'Europe [2]. Une des malices favorites des critiques classiques, c'était de reconnaître dans ce ridicule un des chefs de l'école nouvelle et d'associer son nom à celui des Hugo ou des Vigny. De fait, tous trois sont à ce moment de la lignée de Chateaubriand. Mais, tandis que chez les deux autres apparaissent les promesses fécondes d'un talent personnel, d'Arlincourt reste jusqu'au bout l'imitateur dénué de goût et de mesure qui déforme en pastichant, et qui atteint au grotesque rien qu'en outrant les gestes du maître. Ses tableaux de la nature, qu'il s'efforce de voir grandiose, ne se signalent que par la fausseté des tons et la fadeur pédantesque de l'emphase. Lui aussi se croit tenu de dire à nouveau les beautés des levers ou des couchers de soleil. Il semble même qu'il s'applique, avec un zèle singulier, à disposer les incidents de ses fictions de telle sorte qu'ils se prêtent à des hors-d'œuvre descriptifs. Parcourt-on son *Solitaire*, on rencontre à tout instant les mêmes préambules : « L'aube blanchissante entr'ouvroit les portes de l'Orient... (p. 174). Les premiers rayons de l'aurore coloroient la cime des montagnes... (p. 176). De son manteau semé d'étoiles, la nuit couvroit les célestes voûtes... (p. 27). L'aube orientale avoit à peine argenté l'horizon... (p. 221). Le premier rayon de l'aurore avoit à peine coloré les cieux... [3] (p. 230) ».

---

(1) D'ATTEL DE LUTTANGE, *Op. cit.*, t. I, p. 16.

(2) Pour de plus amples détails sur cette curieuse figure littéraire, voir le livre d'A. MARQUISET, *Le vicomte d'Arlincourt, prince des romantiques*. Paris, Hachette, 1910.

(3) Parfois même on y trouve le rythme de l'alexandrin : « La lune, hâtant sa course, obscurcissoit ses voiles » (p. 360). Ainsi des grands poètes : *Quidquid tentabam scribere...*

Quant aux tableaux mêmes qui sortent de cette plume « romantique », rien qui laisse moins une impression de sincérité réaliste. L'action du *Solitaire* se déroule en Suisse — pardon! « au milieu des rochers sauvages de l'Helvétie » — et elle débute au retour du printemps — je veux dire : « de la saison des fleurs ». On pourrait espérer, dans ce cadre d'une nature caractéristique, quelques traits de vérité pittoresque. Il n'en est rien : ce n'est que prétexte à une opposition facile entre les horreurs des hauteurs alpestres et les charmes convenus des vallées, d'où s'exhalent les « tendres soupirs » et les « divins parfums » du renouveau. D'une part, on ne montre que « terribles montagnes », « pics menaçans », « effroyables rochers » où serpentent des « torrens impétueux », où croissent de « sombres sapins », le tout dominé par l' « inaltérable blancheur » d'une « neige éternelle ». Dans la région basse, au contraire, un décor tout idyllique déploie ses grâces les plus fades : une onde « calme et limpide » y promène son « cristal argenté » parmi les « prés fleuris » et les « rians bocages [1] ».

Puis, après ce parallèle complaisamment développé, le ton se hausse et la description se clôt par ce couplet mythologico-philosophique :

« Déjà Flore, en son char embaumé, traîné par les zéphirs, a, de son urne virginale, versé ses dons célestes sur l'Helvétie.

---

[1] Ces banalités pompeuses avaient leurs admirateurs; elles trouvaient même des plagiaires, et il suffit de rapprocher les deux passages suivants pour voir que le second est d'un disciple trop minutieusement attentif.

Le Solitaire, p. 198.	D'Attel de Lutange, *Op. cit.*, t. II, p. 97.
« *L'astre du jour*, comme *un géant superbe*, venoit d'apparoître sur l'horizon : prenant ses coursiers resplendissans, d'une nuée d'or et de pourpre, il *versoit à* grands *flots sa lumière féconde.* »	« Déjà l'aube orientale blanchissait les noirs créneaux du vieux castel, et tel qu'*un géant superbe*, *l'astre* brillant *du jour* sortait du sein de l'onde pour *verser* sur l'univers les *flots de sa lumière féconde.* »

Philomèle au doux murmure des cascades marie ses accords mélodieux. Heureux destin de la nature! le printemps lui rend la vie et la gaieté : l'arbre centenaire se ranime au souffle vivifiant de la saison des amours; la plante languissante renaît avec l'aurore; la création entière célèbre le retour des beaux jours. O homme! roi du monde par la pensée, mais souvent victime de tes privilèges; accablé par les souffrances ou égaré par les plaisirs; glacé par les années ou enivré par la jeunesse; toi seul dans la nature ne renais point avec l'aurore, ne revis point avec le printemps (1)! »

On a déjà reconnu, dans ces périodes emphatiques, l'imitation, et comme la caricature, des réflexions désenchantées auxquelles se complaît le père d'*Atala* et de *René*, penché sur la nature en de mélancoliques attitudes. On ne saurait, en effet, trop insister sur ce point : ce sont surtout les habitudes littéraires du grand descriptif que ses médiocres disciples adoptent fidèlement; ils les singent non sans gaucherie et s'en font autant de procédés commodes de développement. Sans doute, cette préférence n'a rien d'exclusif, et l'on retrouve aussi, chez ces romanciers, des traces d'influences plus anciennes. On a pu voir que certains n'avaient pas encore répudié les ornements surannés du style pastoral. D'autres épanchent avec complaisance une « sensibilité » qui les rattache à Jean-Jacques. Bernardin de Saint-Pierre aussi conserve ses féaux : Paganel, dépeignant une grotte que la nature paraît s'être plue à décorer elle-même, ne manque point de souligner cette « harmonie » où il découvre « une sorte d'intention bienfaisante (2) ». Et il est difficile de ne pas reconnaître là l'écho d'une théorie chère à l'auteur des *Harmonies de la nature*. Néanmoins c'est surtout de Chateaubriand qu'ils procèdent. Ils se plaisent comme lui à

(1) D'Arlincourt, *Le Solitaire*, 2e édit. Paris, 1821, in-8o, pp. 11 et 12.

(2) C. Paganel, *Théodora ou la famille chrétienne*. Paris, Ladvocat, 1825, in-12, p. 101.

mettre en rapport les spectacles du monde visible et les phénomènes de la vie morale. Ils montrent volontiers l'état d'âme de leurs personnages en correspondance avec la nature ambiante, et d'Arlincourt a soin de remarquer, de telle de ses héroïnes autour de qui se déchaîne une effroyable tempête : « Le désordre de ses pensées égalait celui de la nature [1] ». Ils précisent davantage encore les rapprochements de ce genre, le plus souvent dans une large période où la comparaison se déroule avec une lenteur un peu lourde, qu'ils jugeaient sans doute fort imposante. « Comme, à la suite de violents orages, on voit encore les nuées obscurcir un coin du ciel; comme le tumulte des flots se prolonge même quand se sont tus les vents qui les soulèvent, ainsi les calamités des révolutions jettent au loin leurs reflets sinistres sur tout le cours d'une vie commencée dans les horreurs [2]. » Cette phrase de Latour-Dupin ne pourrait-elle pas, à la rigueur, passer pour extraite de l'*Essai sur les révolutions?*

Il n'est pas jusqu'aux détails du style et de la technique descriptive de leur modèle que ces écrivains n'essaient de s'assimiler. Ainsi, nous avons étudié l'emploi, si caractéristique chez Chateaubriand, de la sensation auditive venant compléter les sensations visuelles, et nous avons montré l'heureux effet de cette notation des sons et des bruits qui termine le tableau en en prolongeant en quelque manière l'impression. Le procédé n'a pas échappé à l'attention des disciples, et on le retrouve, par exemple, dans cette courte « nuit » :

« L'air était calme; la voûte céleste, étincelante de ses feux mobiles, déployait toute sa magnificence; de temps à autre, un jet de lumière sillonnait l'espace et venait se perdre dans la feuillée; quelques oiseaux paisibles s'appelant par intervalles,

---

(1) *Le Solitaire*, p. 49.

(2) [De Latour-Dupin], *La famille royaliste*, par l'auteur de *Lionel*. Paris, 1822, 3 vol. in-8°, t. III, p. 1.

se répondant de même, interrompaient seuls l'éloquent silence de cette pompe nocturne (1). »

Si l'art est ici moins sûr et l'effet infiniment moins suggestif, c'est que ces lignes portent la signature de l'obscur Paganel, et non celle de Chateaubriand. Il était dans la destinée de ce dernier de ne laisser, parmi les prosateurs, que des héritiers immédiats assez peu dignes de lui. Encore ne faudrait-il rien exagérer, ni abaisser tous ces écrivains oubliés au rang du vicomte d'Arlincourt. Comme le crime, la médiocrité littéraire a ses degrés, et on peut trouver des descriptions où semble revivre, sinon la manière du maître, du moins quelque chose de son relief et de sa couleur. Marchangy lui-même est parfois assez heureux, et ce « coucher de soleil sur la mer bretonne » peut encore faire illusion, bien qu'il n'échappe pas entièrement aux reproches d'emphase et de banalité :

« Le soleil, radieux et superbe, était descendu à l'horizon et se cachait derrière un léger voile de pourpre violet. Tout à coup ce rideau, lacéré par les brises, laisse échapper une lumière étincelante, et les airs en sont inondés : elle roule comme les feux des grandes marées sur les grèves d'or que figurent les brillantes vapeurs du soir. Pénétrés des derniers rayons du jour et les emportant en triomphe, des nuages lumineux erraient sous un firmament dont l'azur, déjà rembruni par le crépuscule, faisait encore mieux ressortir leurs couleurs resplendissantes. Mais bientôt leur vif éclat s'éteignit, des nuages sombres s'amassèrent dans les cieux et s'y confondirent en une nuit sombre et terrible (2). »

Leur souplesse de plume permettait ainsi à certains disciples appliqués de paraître rivaliser avec l'admirable talent du grand descriptif. D'autres, moins adroits ou moins complaisants au pastiche, n'y rencontraient, en dépit de visibles efforts, que de

(1) C. PAGANEL, *Op. cit.*, p. 102.

(2) *L'Aubaine*. (ANNALES ROMANTIQUES. Paris, 1826, in-16, pp. 30 et 31.)

plus maigres réussites. Il prit fantaisie à Simonde de Sismondi d'écrire un long roman qui peignît l'époque de Clovis, comme les *Martyrs* évoquaient celle de Dioclétien. Ainsi naquit *Julia Severa ou l'an quatre cent quatre-vingt-douze* [1]. On n'attend pas de nous que nous énumérions toutes les raisons qui classent ce pâle ouvrage parmi les pires du genre ennuyeux. Mais on devine que la magie du style manquait singulièrement à l'honnête historien génevois, qui rédigeait ses vastes travaux dans une langue d'une austérité grise et lourde. Plus familier avec l'érudition qu'avec la belle nature, Sismondi se trouve assez dépourvu quand il s'agit de retracer quelque site. Parfois, l'embarras perce dans la façon dont tourne court la description commencée. « Le paysage devait tous ses charmes aux riches teintes de l'automne », écrit-il à certain endroit, et l'on s'attend à quelque développement pittoresque. Mais il ajoute aussitôt : « Du reste, il ne présentait aucun objet digne de fixer l'attention [2] ». A de rares moments, il éprouve cependant la nécessité de varier par quelque tableau l'uniformité de son récit monotone, et il esquisse, par exemple, ce « nocturne » où les sensations de l'ouïe se trouvent aussi nombreuses que chez son modèle, sinon mises en œuvre avec la même convenance délicate :

« La nuit était obscure; on ne distinguait des vastes ruines d'Hesodunum que les tours élevées et quelques créneaux de murs qui se dessinaient dans l'horizon. Tout le reste était couvert d'épaisses ténèbres. Quelquefois l'orfraie faisait entendre son cri, ou plutôt son souffle tremblant, sur la tour où elle avait bâti son nid. De tous les sons qui parvenaient à nos voyageurs, c'était le seul qui appartînt à la vie; mais le souffle du vent, le bruissement des feuilles et des branches d'arbres qu'il agitait, le murmure de la rivière frappaient inégalement les oreilles et

(1) Paris, 1822, 3 volumes in-12.

(2) Tome II, page 53.

paraissaient quelquefois des voix plaintives qu'on supposait partir peut-être du fond de ces cavernes (1). »

Semblables pages ne sont du reste point communes dans *Julia Severa :* à peine en peut-on signaler trois ou quatre. Et cette discrétion prend un certain prix quand on songe aux tableaux brillants et vides prodigués ailleurs avec une profusion qui n'était pas, hélas! signe de richesse.

Quelque hiérarchie qu'on puisse établir entre les talents, on note cependant partout les mêmes défauts à des degrés divers : la banalité, la convention, l'emphase. Ces tentatives de pittoresque sont viciées dans leur essence même par l'absence à peu près complète d'observation personnelle et précise. Ce sont le plus souvent des exercices d'imitation, plus ou moins brillants, plus ou moins réussis, mais sans sincérité profonde. Ajoutez à cela que, trompés par l'exemple du maître, la plupart de ces écrivains ne s'arrètent guère à dépeindre tel site déterminé, tel coin de nature particulier; ce qu'ils brossent de préférence, ce sont de vastes perspectives qui synthétisent, en quelque sorte, tous les aspects du monde extérieur à l'un ou l'autre moment du jour ou de l'année. Et le factice de leurs tableaux s'en accentue encore. Les classiques avaient donc beau jeu en soulignant les ridicules trop apparents de ces médiocres auteurs, et il faut avouer que les railleries dont ils accablaient leur manie descriptive ne manquaient pas toujours d'à-propos. Ainsi le *Miroir* parodiait assez heureusement leur pathos prétentieux dans ce prétendu *Fragment romantique d'un ouvrage inédit :*

« Déjà la lumière tremblottante (*sic*) de l'astre des nuits, frère du dieu du jour, promenait ses regards bleus et timides sur la cime blanchâtre de la vieille montagne, antique dominatrice de la vallée profonde et brumeuse; déjà le liquide de cristal, douces émanations du lac, retombait en mollécules (*sic*) violacées

---

(1) Tome I, page 122.

et de leur réseau mobile et ondoyant recouvrait la terre altérée par la présence diurne du père de la chaleur [1]. »

Qui n'eût été tenté de répéter le vers de Marsollier dont le journaliste annotait ironiquement ce petit morceau?

Dites tout bonnement qu'il faisait clair de lune.

Il suffisait d'avoir quelque bon goût pour repousser les pauvretés dont la parodie exagérait à peine le ridicule. Le jeune Balzac, qu'on ne peut guère soupçonner de vives sympathies classiques, s'amusait, dans un de ses premiers romans, à outrer plaisamment les couleurs banales et les fausses beautés du style descriptif [2]. On conçoit donc que les écrivains eux-mêmes aient fini par se lasser et se soient décidés, comme le déclarait l'un d'eux, à ne plus « se jeter à la suite de personne dans des descriptions de clair de lune, de soleils couchants et de sites qui échappent à l'œil du lecteur en proportion positive du temps qu'on met à les décrire [3] ».

---

(1) *Le Miroir*, 11 septembre 1822.

(2) Il y peint « un de ces vallons où la nature semble s'être retirée avec tous ses trésors : c'étaient les situations les plus pittoresques, les arbres les plus élégans, les prairies les plus riantes, la fraîcheur des ruisseaux limpides, une vigne pendante, un ruisseau et sa cascade sonore, et, au milieu du paysage, plus d'une jeune fille chantant sans cadencer le son de sa voix pure : alors le retour des mêmes sons qui se mariaient aux accens de la flûte pastorale du gardien des troupeaux ajoutait aux délices de la nature le charme de la mélancolie qui ne vient que de l'homme .. ». Et le tableau s'achevait sur ce trait, qui précise l'intention satirique : « Enfin c'était une vallée si riante, si écartée, si loin de toutes les cités que tous les ministres disgraciés eussent voulu vivre là pendant les premiers moments de leur chute. Le ministère actuel en trouvera l'adresse à la fin du conte. » (HORACE DE SAINT-AUBIN, *La dernière fée ou la nouvelle lampe merveilleuse*, 2e édition, revue, corrigée et considérablement augmentée. Paris, 1825, 3 vol. in-16, t. I, pp. 30 et 31.)

(3) KÉRATRY, *Le dernier des Beaumanoir ou la tour d'Helvin*. Paris, 1825, t. I, p. III.

Mais déjà Walter Scott leur ouvrait des voies nouvelles et leur offrait des modèles moins écrasants que ceux du maître des *Martyrs*.

*
* *

A partir de 1820, Chateaubriand possède un rival qui lui dispute victorieusement la palme du roman historique. Accueilli par la France avec un enthousiasme presque général, Walter Scott traîne bientôt à sa suite un cortège de disciples autrement imposant que celui des pâles imitateurs paralysés par le souvenir d'Eudore et de Cymodocée. On sait à quel point les fictions écossaises, traduites par Defauconpret, ravirent un public qu'on n'avait pas accoutumé à des couleurs aussi franches, à une narration aussi pittoresque, à un réalisme aussi évocateur. Nous n'avons pas à suivre ici les étapes de cette vogue, la plus complète qu'eût encore connue en France un écrivain étranger [1]. Il nous suffira de déterminer l'influence que ses œuvres ont exercée sur le paysage littéraire et de préciser à quel point il a contribué à une expression plus adéquate, plus sincère, plus exacte du sentiment de la nature.

Au premier abord, on serait tenté de lui refuser, tout au moins à ce point de vue spécial, une action vraiment décisive. Il y a sans doute bien des tableaux du monde extérieur dans sa longue série de romans ; on en dresserait sans peine une liste respectable, et il s'en trouve dans le nombre d'admirables et de célèbres. Mais il est clair aussi que l'auteur d'*Ivanhoe* et de *Kenilworth* s'arrête davantage encore à évoquer dans tout leur relief les divers aspects de la vie d'autrefois. Le pittoresque est partout chez lui : il est dans le récit dont une pointe d'humour

---

[1] Consulter à cet égard L. Maigron, *Le roman historique à l'époque romantique, essai sur l'influence de Walter Scott*. Paris, 1898, in-8°. Nous utiliserons dans ces pages ce remarquable ouvrage, en essayant seulement de le compléter sur les points qui intéressent notre sujet.

relève la minutie; il est dans les personnages, dépeints avec un soin un peu lourd, mais qui accuse d'autant mieux l'originalité caractéristique des physionomies; il est dans les longues conversations, pleines de mouvement, de verve et d'imprévu, et dont le naturel aisé et savoureux bouleverse si heureusement toutes les conventions du style classique. Il est aussi, et à un degré éminent, dans les descriptions. Mais ici une distinction s'impose. Qu'on y prenne garde, en effet : Walter Scott est bien plutôt un peintre d'intérieurs qu'un paysagiste. Quand on lui reproche des goûts d'antiquaire, on ne fait qu'exagérer — injustement d'ailleurs — un des traits essentiels de sa personnalité littéraire. Ce côté de son talent dut frapper davantage parce qu'il était moins commun : un domaine nouveau s'ouvrait aux romanciers, domaine vaste et encore inexploré. Ses disciples français s'y jetèrent à sa suite et, dans leur ardeur de néophytes, ils multiplièrent avec plus de zèle que de goût — et surtout de vraie érudition — les descriptions de mobiliers et de costumes, et plus d'une de leurs pages laisse l'impression d'un encombrement de bric-à-brac.

Moins immédiatement saisissable, la nouveauté des sites évoqués par le conteur écossais n'en était pas moins réelle. Jamais encore on n'avait contemplé le paysage avec une préoccupation historique aussi marquée. Dans les aspects de son pays, Walter Scott cherchait moins le charme des lignes et la beauté des nuances, qu'il ne tentait d'y découvrir la trace et comme le reflet du passé. Ses tableaux de la nature ne sont objectifs qu'en apparence. Les lieux se peuplent à ses yeux de tout un monde évanoui; son imagination puissante y reconstitue les faits lointains dont ils furent le théâtre, et une vie singulière anime à nouveau le donjon écroulé ou la bruyère déserte. Quelque précision, quelque minutie que l'écrivain apporte dans ses descriptions, il ne peut empêcher qu'à travers son état actuel il n'aperçoive la nature sous les couleurs qu'elle devait présenter dans ce passé, dont les perspectives restent toujours présentes à son esprit. Du même coup, et comme d'instinct, il modifie le

paysage : certains détails s'imposent à son attention et prennent pour lui une importance que ne leur soupçonnerait point un spectateur sensible aux seules beautés de l'heure présente; d'autres traits, au contraire, s'affaiblissent, s'estompent, disparaissent presque. Par cette sorte d'accommodation spontanée, une convenance plus étroite s'établit entre le site que contemple l'écrivain et les scènes qu'il y restitue. Le décor prend ainsi dans les œuvres de Walter Scott une valeur historique, et l'Écossais reste bien l'exemple le plus frappant de ce qu'un de ses compatriotes a ingénieusement appelé : *the historic colouring of nature* (1).

Or rien n'était, avant 1820, plus étranger au goût français que cette interprétation du paysage. Quand on cherchait dans la nature autre chose que des lignes et des couleurs, c'était pour lui demander un effet de contraste, ou pour en dégager une harmonie avec les nuances intimes d'un état d'âme ou d'un sentiment. Rien d'étonnant donc à ce qu'il ait fallu quelque effort pour pénétrer toute l'originalité de la manière descriptive de Scott. Doudan, qui comptait parmi ses partisans les plus décidés, exprimait en ces termes son admiration pour une page bien connue d'*Ivanhoe :* « Le début me plaît extrêmement : Gurth et Wamba, dans cette clairière, au milieu d'une grande forêt de vieux chênes, le jour qui tombe, et les troncs des grands arbres rougis par les derniers rayons du soleil, et toute cette scène qui rappelle la vieille histoire d'Angleterre en présence de la nature qui ne change pas ». Et il précisait ainsi les raisons de son enthousiasme : « J'ai toujours beaucoup aimé le contraste de ces mœurs qui passent, de cette vie agitée des hommes, tout concentrés dans leurs intérêts du moment, avec

(1) « Perhaps, of all the modern poets, Walter Scott is the one who has looked on the earth most habitually as seen through the colouring with which historic events and great historic names have invested it », etc. (J. C. Shairp, *On poetic interpretation of nature*. Edinburgh, 1877, in-16, p. 98.)

la beauté immobile et éternelle de la terre sur laquelle ils passent [1]. » Il est permis de croire que l'antithèse lyrique à laquelle le lecteur français réduisait cette page ne traduit guère l'essentiel de l'intention de l'écrivain. Le critique nous paraît avoir vu beaucoup plus clair dans son dessein, qui s'écrie, après avoir rappelé le même endroit : « N'est-ce pas l'évocation d'une splendide forêt féodale [2]? »

Il paraît donc vraisemblable que bon nombre d'admirateurs du romancier écossais durent trouver, dans ses paysages, autre chose que ce qu'il y avait peut-être voulu mettre. Quoi qu'il en soit, un fait restait, trop évident pour échapper à personne : c'est qu'aux yeux de Scott, les sites ne prennent un sens et ne présentent un intérêt que lorsque le souvenir d'autrefois y est resté attaché. Sous son influence, on apprit à regarder la nature d'un point de vue historique; on réserva toute son attention pour les ruines ou pour les lieux illustrés par quelque haut fait. Cette évolution du goût littéraire, caractéristique du romantisme, est trop connue pour qu'il soit besoin d'y insister longuement ici. Constatons seulement qu'elle se manifesta assez tôt, presque au moment même où la traduction déterminait la popularité des œuvres écossaises. Dès 1820, Nodier commençait à publier, avec Taylor et de Cailleux, les beaux volumes ornés de planches des *Voyages pittoresques et romantiques dans l'ancienne France*. « Ce n'est pas en savants que nous parcourons la France, annonçait-il, mais en voyageurs curieux des aspects intéressants et avides des nobles souvenirs [3]. » Et plus loin il précisait davantage encore : « Nous ne détournerons nos yeux des ouvrages de l'art que les siècles ne respectent pas, sur la

---

(1) X. Doudan, *Melanges et lettres*, publiés par d'Haussonville. Paris, Calmann-Lévy, 1876, in-8°, t. I, p. 143.

(2) L. Maigron, *Op. cit.*, p. 97.

(3) Ch. Nodier. J. Taylor et A. de Cailleux, *Voyages pittoresques et romantiques dans l'ancienne France. Normandie*, t. I. Paris, Didot, 1820, in-folio, p. 4.

scène de la nature, dont les siècles n'altèrent pas l'impérissable beauté, qu'autant qu'un site pittoresque nous rappellera une époque historique et nous offrira, dans sa simplicité, le caractère d'un monument. Quelquefois une plaine immense se déroule devant nous, et la nudité de ses champs monotones, l'âpreté sauvage de quelques coteaux éloignés, les sinuosités sans majesté et sans grâce d'une ravine qui n'est même pas un torrent, tout cela ne dit rien à l'âme du spectateur; mais que devient cette sensation si vous apprenez que ce fut là le champ de bataille de votre héros favori, de Philopœmen, ou de Spartacus, ou de Bayard (1)? » C'était exprimer très nettement déjà le caractère même du goût pour la nature qui allait se répandre de plus en plus avec les œuvres de Walter Scott. Il s'était singulièrement accusé dix ans plus tard, et un rédacteur du *Globe* marquait fort bien quelle face de l'imagination romantique était touchée et flattée par les aspects du paysage : « Ces vieilles ruines de châteaux et d'abbayes, qui couronnent le front des collines ou dorment au fond des vallées, ne disent-elles donc rien à l'imagination? Quel est le voyageur qui, passant au pied, ne sente sa curiosité s'éveiller, et ne voulût savoir les événements merveilleux ou tragiques qui se sont passés dans cette enceinte, et le jour oublié qui vit mettre l'une sur l'autre ces pierres silencieuses, et le jour de deuil qui vit les derniers habitants de ces demeures écroulées les abandonner pour toujours aux chouettes et aux orages (2)! »

Ainsi la contemplation des lieux donnait le branle à l'imagination et invitait le rêveur à reconstituer par la pensée des scènes du passé, où la fantaisie avait sa part. Il y avait là un danger sérieux, pour peu que l'écrivain ne se doublât point

(1) Ch. Nodier, J. Taylor et A. de Cailleux, *Op. cit.*, p. 9.

(2) Le *Globe* du 20 mai 1829. L'auteur, qui signe T. J. (Th. Jouffroy ?), termine en demandant qu'on recueille les traditions orales de l'ancienne France. (Article sur les *Recherches historiques sur la ville de Salins*, par M. Béchet.)

d'un érudit, et l'on sait que l'érudition n'était point le fort de nos romantiques. Scott cependant réagissait lui-même contre cette tendance, et il offrait à ses imitateurs des leçons de réalisme que tous n'entendirent point. D'abord, il fixait par ses chefs-d'œuvre une formule du roman historique qui offrait à l'observation minutieuse et précise des facilités nouvelles. On sait à quelle hauteur Chateaubriand avait haussé ce genre de fiction : c'est un roman sans doute que *Les Martyrs*, mais c'est aussi une épopée. Or une œuvre de si grande allure a de sévères exigences : elle requiert à la fois le style le plus élevé et le ton le plus poétique, et pour qu'elle admette des tableaux de la nature, il est indispensable qu'ils ne dérangent point sa noble ordonnance. Surtout il faut que les traits en restent suffisamment généraux. Point de peintures trop minutieuses, cela est bas; point de détails trop précis, cela est vulgaire... Sans doute l'admirable artiste qu'est Chateaubriand sait triompher des difficultés qu'il s'impose; du reste, sans même s'en rendre compte, l'écrivain atténue singulièrement chez lui les étroitesses du théoricien littéraire. Mais qu'on lise les pauvretés auxquelles aboutissaient péniblement ses disciples, qui n'avaient hérité ni de la finesse de son talent ni de la puissance de son souffle!

Walter Scott apparut, et l'esthétique du genre fut bouleversée du coup. Ce roman historique que l'auteur des *Martyrs* avait élevé aux sphères de la grande poésie, il le descendit résolument des hauteurs épiques, ou, si l'on préfère, il le transposa de plusieurs tons. Plus ne fut besoin désormais de se guinder pour y atteindre; il touchait terre et chacun pouvait y entrer de plein pied à la suite du conteur d'Abbotsford. Les derniers classiques durent bien s'avouer avec consternation que l'Écossais avait fait de Clio une *musa pedestris*. De fait la description, comme le récit, avance chez lui d'une allure égale, modérée et prudente. Elle ignore les envols lyriques : jamais elle ne quitte le sol. Mais, en revanche, quelle observation exacte et nette de la réalité, quel souci du détail caractéristique, qui donne au tableau son ton d'indéniable vérité! Puis, aucune convention

littéraire ne bride la verve de l'écrivain; tout préjugé de fausse noblesse lui est étranger. Il ne lui répugne nullement de paraître vulgaire ou prosaïque, si le pittoresque doit y gagner. Même quand l'ordonnance en semble négligée, ses descriptions abondent en traits particuliers qui parlent à l'imagination : « il nous donne la sensation de toutes les choses qu'il touche, il les rend concrètes et vivantes au point que nous avons tout de suite l'illusion de la réalité elle-même évoquée devant nous par le génie de l'artiste (¹) ».

Cette qualité toute nouvelle du roman fut appréciée à sa valeur en deçà du détroit. « A quoi faut-il attribuer, se demandait un critique en 1825, le succès colossal obtenu par l'écrivain qui, dans la plupart de ses ouvrages, s'est borné à peindre un coin de son pays ignoré de presque toute l'Europe? A la réalité des paysages, des lieux, des caractères, des mœurs, des personnages dont il a tracé le tableau (²). » Les écrivains aussi s'en avisèrent, et ils s'élancèrent nombreux dans les voies du pittoresque réaliste. Tout en s'inspirant des modèles de description que leur offrait Walter Scott, ils comprirent qu'ils ne devaient point songer à rivaliser avec lui sur son propre terrain. Le moyen, en effet, d'évoquer encore des sites d'Écosse ou d'Angleterre, que le maître connaissait mieux que nul d'entre eux, et dont il avait déjà extrait toute la couleur locale? Un autre dessein les tenta. L'ambition de chacun d'eux fut de devenir le Walter Scott de sa province, d'en peindre les mœurs, d'en faire revivre les traditions, d'en décrire les aspects. L'attention se trouva ainsi ramenée vers les paysages français. Un certain nombre de romanciers se taillèrent des manières de fiefs sur le sol de leur patrie, et ils en commencèrent l'exploration littéraire dans des fictions dont l'histoire locale fournissait tout au

---

(¹) L. Maigron, *Op. cit.*, p. 215.

(²) *Mercure du XIXe siècle*, t. XI (1825), *De la réalité en littérature.* (Article signé : J. Jph. V... e.)

moins le point de départ. Une préface de l'un d'eux marque assez bien l'ardeur qu'ils mirent à prendre possession du domaine qu'ils s'étaient ainsi choisi. Il y confie à un ami l'impression profonde que lui avait laissée les romans écossais :

« Je me suis senti tout à coup enflammé du désir de célébrer mon pays, d'en décrire les sites, d'en retracer les mœurs; je voulais peindre différents caractères, différentes époques... Un obstacle invincible s'éleva tout à coup. Je suis né à Bagnolet.

— A Bagnolet?

— Je consultai des chroniques, je m'enquis des traditions. Quand on a parlé des tentations de saint Antoine peintes par Valade, et de la culture des pêches perfectionnée par le mousquetaire Girardot, on a tout dit sur Bagnolet, et mon amour national n'a pas trouvé dans ces deux sujets le plan d'un volume... J'ai été désolé un instant; mais j'ai fini par me rappeler que la France était grande; qu'il n'y avait pas une de ses provinces où, comme Français, je ne fusse sur mon terrain, et, jetant alors les yeux sur une carte représentant les quatre-vingt-six départemens, j'ai choisi la *Corse*...

— Ainsi vous n'avez rien trouvé entre la *Corse* et *Bagnolet?*

— Ce sont les deux points du royaume que je connais le mieux et qui m'intéressent le plus... (1) ».

Le malheur, c'est qu'il ne réussit guère à y intéresser ses lecteurs. Sa préface plaisante et cavalière était la meilleure partie du livre, et la Corse dut attendre *Colomba* pour connaître la joie d'avoir inspiré un chef-d'œuvre. Deux écrivains de la même génération furent sollicités par le pittoresque de la Basse-Bretagne. Kératry se flattait de réunir, dans les *Derniers des Beaumanoir ou la Tour d'Helvin* (1825), des notes « destinées à favoriser l'intelligence des usages et des mœurs d'une

(1) Mme de Bradi, *Colonna ou le beau seigneur, histoire corse du Xe siècle.* Paris, 25, 2 vol. in-12, t. I, Introduction, pp. LV sqq.

contrée de la France très peu connue jusqu'à présent, et qui, au défaut d'un historien, mériterait de rencontrer son Walter Scott ». Seulement il n'était lui-même qu'un Walter Scott fort indifférent aux aspects des lieux, et il ne s'avançait pas trop quand il promettait que « sous les rapports d'exécution » son livre serait « entièrement classique [1] ». Il trouvait, cinq ans plus tard, dans H. Bonnelier, un émule qui ne paraît d'ailleurs guère plus sensible au charme des horizons bretons. Mais celui-ci du moins avertit honnêtement le lecteur qu'il n'y a point trouvé grand pittoresque. S'il s'est tourné vers l'Armorique, déclare-t-il, ce n'est pas que le « promeneur solitaire » y découvre « un site de l'Helvétie, un vestige imitateur (*sic*) de la belle Italie ». On n'y voit « ni montagnes de glaces, ni lacs qui permettent à la pensée d'errer sur leurs rivages, ni chalets où l'amour rencontre le mystère et la solitude qu'offrait à son amant l'amoureuse Julie... Les teintes grises et monotones d'un ciel brumeux enveloppent l'Armorique, son atmosphère est tempérée, mais ses aspects sont le plus souvent décolorés et sombres : il faut y savoir, à l'avance, que l'on marche sur une terre historique [2] ». On n'avoue pas plus naïvement son impuissance à sentir et à dégager la beauté particulière et caractéristique de la région que l'on prétend illustrer.

Barginet — qui, à son nom, ajoutait fièrement : « de Grenoble » — avait d'autres ressources d'enthousiasme pour vanter son pays de Dauphiné. « Aucune contrée de la France, s'écriait-il, n'est plus poétique que cette vieille terre de Dauphiné. La grandeur sauvage de la plupart de ses sites, la simplicité des mœurs montagnardes, le respect que le peuple y conserve pour d'anciens usages oubliés dans le reste de la France, ou qui lui sont particuliers, offrent un champ vaste à

---

[1] *Op. cit.*, t. I, pp. I et III.

[2] H. Bonnelier, *Guy-Eder ou la Ligue en Basse-Bretagne*. Paris, 1830, 3 vol. in-12, t. I, p. XI.

l'imagination du poète et du romancier [1] ». De ce champ, Barginet prétend s'assurer la propriété littéraire. De fait, il emprunte à ses traditions locales le sujet de ses *Montagnardes* (1826), mais, pour ce qui touche au paysage, il faut bien avouer qu'il en reste aux intentions. Il y a bien ça et là quelques tentatives de pittoresque, mais ces essais descriptifs sont encore infectés d'un faux goût dont le préjugé détourne de l'exactitude réaliste du détail. Tout au plus pourrait-on citer quelques traits précis dans son tableau des abords de la Grande Chartreuse [2]. Le plus souvent, le Walter Scott du Dauphiné oublie la netteté de vision de son modèle, et nous retombons dans une emphase dénuée de vérité expressive. Il veut, lui aussi, peindre sa « belle nuit »; il y évoque « la lune mystérieuse » et son « char lumineux »; il y compare la brise du soir à « la fille des champs qui rentre sous le chalet en soupirant une pensée amoureuse ». Après quoi il pouvait conclure : « Cette scène qui m'environnait était grande et solennelle [3]. » Certes! Elle ne l'était même que trop, et pas n'était besoin que le chapitre où l'on découvre ces beautés s'ornât d'une épigraphe empruntée à la *Gaule poétique :* on eût deviné à quelle source fadasse l'auteur en avait puisé l'inspiration.

Il faut attendre son *Roi des Montagnes,* paru deux ans plus tard, pour trouver chez Barginet une influence moins superficielle des romans écossais. Ici, l'imitation est flagrante. Ces cinq volumes ne sont guère, pour le sujet, qu'un centon de Walter Scott, et *Rob-Roy* revit dans le héros dauphinois. Visiblement le romancier de Grenoble s'est appliqué, et il n'a pas trop mal réussi, à reproduire le ton général de son modèle. Les descriptions y témoignent à tout le moins d'un souci plus

---

(1) A. Barginet, *Les Montagnardes, traditions dauphinoises.* Paris, 1826, 2 vol. in-12, t. I, p. 15.

(2) *Ibid.*, t. I, p. 57.

(3) *Ibid.*, t. I, p. 123.

strict d'exactitude. Ce n'est même plus le Dauphiné tout entier qui fournit le décor des diverses scènes, c'en est un canton nettement délimité : « la partie du Dauphiné située entre la vaste plaine de Dievrère et le Rhône, qui la sépare de la Bresse et du Bugey », région qui « porte encore de nos jours le nom de *Terres-Froides* (1) ». Et le romancier en trace un tableau d'ensemble, qui a en tout cas le mérite de la précision locale :

« Cette contrée, maintenant riante et fertile, où l'organisation féodale a laissé tant de traces de son passage, mérite encore toute l'attention du voyageur qui descend de nos Alpes. Si les grandes et nobles scènes des montagnes ne viennent plus y exciter son enthousiasme, son œil en parcourt du moins avec charme ces longues chaînes de vertes collines, ces vallons si habilement cultivés, au sein desquels reposent avec majesté les eaux limpides et poissonneuses des lacs du Paladru et du Grand-Lemps. Une riche végétation s'offre partout à ses regards. Les arbres, les céréales, l'épais gazon des prairies acquièrent, dans ces cantons où l'on respirait naguère un air mortel, un degré de vigueur et de beauté qu'on trouve rarement dans des climats plus favorisés du ciel. Au delà du large lit du Rhône, et en inclinant vers le nord-est, l'horizon est admirablement borné par les montagnes de la Savoie et par celles de Chartreuse. Les brouillards qui, le soir et le matin, se lèvent des parties inférieures du pays, comme les vagues de la marée montante, sont d'un très bel effet, et le sommet des collines, au milieu de cet océan de nuages, ressemble dans le lointain à des îles de verdure (2). »

---

(1) A. Barginet, *Le Roi des Montagnes ou les Compagnons du Chêne, tradition dauphinoise du temps de Charles VIII*. Paris, 1828, 5 vol. in-12, t. I, p. 1.

(2) *Ibid.*, t. I, p. 3. — Sur Barginet considéré comme imitateur de Walter Scott, on peut lire des pages intéressantes de M. Maigron. (*Op. cit.*, pp. 289-292.) Toutefois le critique nous paraît s'exagérer le rôle de l'auteur des *Montagnardes*, dans ce retour du roman vers les traditions et les sites de la province. Il y a eu là un

Sans doute n'y a-t-il là nulle splendeur pittoresque, et l'écriture de cette page n'est que médiocrement artiste. Ce ne sont pas non plus des modèles de style qu'il faut demander à Rey-Dusseuil, qui entreprenait en ce moment pour la Provence ce que Barginet tentait pour le Dauphiné. On ne peut nier que son roman, *La Confrérie du Saint-Esprit* (1829), ne révélait pas un talent exceptionnel, et s'il est parfaitement oublié aujourd'hui, on n'oserait guère soutenir que ce soit par une injustice notoire de la postérité. Il n'en offre pas moins certain intérêt historique. Dans cette série de romanciers de la province française, aucun ne fait une part aussi large au paysage. Nul éclat, d'ailleurs, dans ces pages de description copieuse ; aucun de ces traits ingénieux et brillants par quoi l'écrivain suggère la réalité plutôt qu'il ne la retrace. Mais, par contre, nulle emphase, nulle afféterie, nul sacrifice non plus à la convention littéraire. Rey-Dusseuil est simplement un consciencieux qui a regardé de près avant de peindre et transcrit avec une honnête minutie les détails qu'il a saisis. Si même il lui arrive de brosser un de ces « soirs » dont on avait déjà si singulièrement abusé, il le fait avec une sobriété dont on goûte la modestie après tant de pages prétentieuses et boursouflées :

« Le jour baissait, les jardins d'Ader n'offraient plus à l'œil qu'une masse ondoyante de verdure dans laquelle il était impossible de rien distinguer ; la mer prenait cette couleur blanche dont elle se pare un peu avant et un peu après le coucher du soleil ; le vent, devenu plus frais, agitait le feuillage ; l'or mouvant des étoiles commençait à percer, du côté de l'Orient, le sombre azur du ciel, tandis que l'Occident était encore éclairé par les derniers reflets de l'astre qui venait de quitter l'horizon ;

---

mouvement plus général qu'il ne semble le croire, et c'est ce que nons essayons de démontrer ici. Barginet, qui a son mérite, n'en est ni l'initiateur, ni la figure la plus caractéristique. Aussi bien M. Maigron ne mentionne pas Rey-Dusseuil, dont nous parlons plus loin.

dans un moment, ce reste de bruit qu'on entendait dans la campagne allait s'éteindre avec ce qui restait de lumière... (1). »

D'ordinaire, cependant, les descriptions de Rey-Dusseuil ont un accent moins général. Ce sont des sites provençaux nettement localisés et qui laissent une impression de vérité peu commune. Voici la plaine de Marseille, qui semble « un bassin où viennent aboutir de longues vallées qu'à voir de loin on prendrait pour autant de fleuves (2) ». Voici le delta du ruisseau des Aigalades, surprenant de fécondité et de fraîcheur, avec ses vergers verdoyants, ses « champs de tubéreuses coupés par des pommiers et des pêchers », et ses « longues lisières d'herbes et de fleurs qu'abritent des haies de roseaux aux larges feuilles fendues, où grimpent, se croisent et s'entrelacent » les pois de senteur, les campanules et les jasmins (3). Voici encore les collines des Maures, détachant « en masse blanchâtre » leur « sommet nu et escarpé » sur un « fond de verdure » où « les pins, les chênes, les aliziers » poussent dru parmi « d'impénétrables haies de jasmins, d'arbousiers, de houx épineux, de lauriers-roses et de caroubiers, dont le fruit ligneux résonne au souffle du vent avec un harmonieux cliquetis (4) ».

La même précision rigoureuse du détail apparaît à tous les endroits où il s'agit de caractériser le cadre de l'action. Parfois même l'excès est sensible, et la description se réduit presque à une sorte d'analyse topographique. C'est un peu le cas dans ce tableau d'un bourg provençal : « Trois hameaux bâtis à d'inégales distances composent le bourg de Saint-Marcel. Le premier est adossé au mont de la *Tourette*, citadelle naturelle dont le sommet est défendu par une tour qui lui donne son nom. De petites murailles, élevées en terrasses et couvertes de lierre,

---

(1) Rey-Dusseuil, *La Confrérie du Saint-Esprit, chronique marseillaise de l'an 1228*. Paris, 1829, 5 vol. in-12, t. IV, p. 89.

(2) *Ibid.*, t. I, p. 94.

(3) *Ibid.*, t. IV, pp. 80 et 81.

(4) *Ibid.*, t. V, pp. 196 et 197.

montent circulairement sur le flanc de la montagne et soutiennent une terre d'une couleur rougeâtre, qui nourrit des vignes et des oliviers. Des sentiers où deux hommes auraient peine à passer de front courent d'une terrasse à l'autre et se croisent en mille endroits. Les chaumières, presque toutes en ruines, ne sont habitées que par des chevriers ou de pauvres vignerons : c'est là le vieux Saint-Marcel. A ses pieds coule le Veaune. Un petit pont jeté sur le fleuve conduit à l'église et au nouveau village que traverse, comme un long ruban blanc, le chemin de Rome, couvert en été de voyageurs, de pèlerins et de poussière. Une haute colline, plantée de chênes, de pins et de cyprès, lève non loin de là sa cime orgueilleuse [1]. »

Il est permis de trouver ces lignes un peu sèches dans leur précision même. *Félix culpa !* Car c'est un défaut auquel le roman ne nous a guère habitué jusqu'ici : trop souvent la pompe des images et l'éclat des couleurs y dissimulent mal la pauvreté du dessin. Rey-Dusseuil est d'ailleurs capable de pittoresque, d'un pittoresque sans grand relief, il est vrai, mais d'un charme réel par son accent de vérité. Il y paraît notamment dans les pages où, suivant le cours du Veaune, l'écrivain retrace les aspects divers que présente successivement le paysage. La rivière roule d'abord des eaux limpides entre de frais coteaux ; elle les abandonne pour une vaste plaine et ses flots devenus profonds baignent des prairies coupées par des vignobles et de « pâles oliviers ». Plus loin, les sites se modifient encore :

« Rapide comme tous les ruisseaux de la Provence, le Veaune roule avec lenteur en s'approchant de son embouchure. Il ne quitte qu'à regret cette rive, la plus belle qu'il embrasse dans ses étroits méandres. Alors, dans ce spectacle si fécond en contrastes et en scènes variées, commence une nouvelle et dernière scène qui achève dignement les premières. Ici, c'est une mer étincelante, semée d'îles et de promontoires, tantôt comme un

---

[1] Rey-Dusseuil, *op. cit.*, t. I, p. 96.

miroir, tantôt soulevant ses vagues émues; là, de riants coteaux couverts de pins aux majestueux éventails, de figuiers aux larges feuilles, de hautes vignes qui courbent en berceaux leurs ceps vigoureux chargés de raisins de diverses couleurs. La plaine, couverte d'herbes ou de fleurs, ombragée par des mûriers et de vastes tilleuls, se déploie au loin et semble ne mourir qu'avec l'horizon, au pied de ces monts pelés que dévore le soleil et qui tracent sur un ciel d'azur des lignes si pures et si déliées. De quelque côté que se portent les regards, ils rencontrent de délicieux points de vue. Dans ce long rideau de collines, celle-ci est raide et escarpée, celle-là arrondie et gracieuse dans ses contours; toutes s'entrelacent, s'enchaînent, courent de cime en cime jusqu'au moment où elles rencontrent celle qui, les dominant toutes, offre à l'œil la fidèle et immense image d'une figure humaine. Aussitôt le mouvement s'apaise, et les monts semblent se replier brusquement sur eux-mêmes. On dirait un géant céleste qui arrête par son seul aspect la course vagabonde des collines révoltées.

» Tout invite le voyageur à égarer ses pas dans ces belles prairies disposées en amphithéâtre et doucement inclinées vers le fleuve. En s'avançant dans la plaine, il voit les montagnes finir à l'horizon; l'herbe est déjà plus rare; des azeroliers, dont le bois luisant et uni semble avoir été travaillé par la main des hommes, marient leur feuillage ciselé à la verdure de l'arbousier, élégant arbuste qui porte à la fois de larges fleurs blanches, des fruits verts et des fraises veloutées et sanglantes. Au lieu de ces arbres qui se plaisent au bord des ruisseaux, des pins droits comme des colonnes projettent sur une terre aride leur ombre tiède et sèche. La campagne meurt en une lande, coupée çà et là par des buissons de chênes-nains, où les femmes vont récolter, à l'aube du jour, l'insecte précieux qui donne le kermès. Bientôt ces derniers restes de végétation disparaissent et une mer de sable s'offre à l'œil ébloui : c'est le désert après l'oasis. Quand le soleil tombe d'aplomb sur ces lieux désolés, les insectes eux-mêmes se reposent, vaincus par la chaleur; les cigales seules

font entendre leurs cris rauques et monotones; si un pan de muraille, vieil enclos d'un champ qui dort sous les sables, est resté debout, et si un frêle arbrisseau a pris naissance dans cet abri, on les voit pendre en grappes vivantes aux branches dégarnies de feuilles (1). »

Ces pages ne dénotent certes point un artiste de la prose, et on peut leur reprocher, en plus de quelques élégances désuètes, une certaine banalité un peu lourde d'expression. Aussi bien n'est-ce point pour le mérite du style que nous le citons ici. Mais il n'était pas encore devenu commun, en 1829, de mettre dans un roman des descriptions aussi poussées, de tracer des tableaux d'une précision et d'une saveur aussi locales (2). Par là, Rey-Dusseuil nous paraît fournir un bon exemple de l'influence exercée par Walter Scott sur ses disciples : il montre comment les leçons du maître écossais les amenèrent à tourner des regards plus attentifs vers le pittoresque particulier et le charme propre des paysages français (3).

---

(1) Rey-Dusseil, *op. cit.*, t. I, pp. 26-29.

(2) Les descriptions de Rey-Dusseuil paraissaient si complètes et si justes à un romancier de 1830, qu'elles le décourageaient de peindre la Provence après lui : « Je voudrais, écrit-il, faire comme M. Barginet de Grenoble, qui s'est emparé du Dauphiné comme d'une Écosse nouvelle... Mais j'ai été devancé par un compatriote que je reconnais avec plaisir être plus en état que moi de remplir cette tâche. M. Rey-Dusseuil a publié un roman remarquable qui décrit avec exactitude et poésie et nos montagnes arides et bleuâtres, et notre ciel pur et cette mer gémissante qui bat les murailles du fort Saint-Jean. » (Marie Aycard, *Le Sire de Moret page du roi* (*Histoire de 1679*). Paris, 1830, 4 vol. in-12, t. I, préface, p. XIV.)

(3) On se croit fondé à rattacher ici au seul nom de Walter Scott cette évolution du roman historique en France. L'influence des autres écrivains étrangers que sa vogue fit traduire semble bien avoir été fort restreinte. D'ailleurs, les paysages manquent cruellement dans les romans allemands de Bronikowski et de Van der Velde, que Loève-Veimars fit passer en français. Banim, avec ses tableaux de l'Irlande, apporte peu d'éléments nouveaux. Seul Cooper, beaucoup plus lu, mériterait de nous retenir. Mais son action paraît bien s'être exercée surtout au delà de la date où s'arrête cette étude.

*
* *

De la foule anonyme d'écrivains sans gloire qui s'essayèrent au roman historique avant *Notre-Dame de Paris,* il se détache quelques figures mieux connues, dont l'oubli a épargné les œuvres et qui conservent encore leur réputation ou leur notoriété. Ni les *Scènes de la Ligue* de Vitet (1827-1829), ni la *Chronique du temps de Charles IX* de Mérimée (1829) n'intéressent l'histoire du paysage littéraire, et on ne s'étonnera point que nous ne nous y arrêtions pas ici. Mais un autre ouvrage requiert notre attention, et c'est le premier en date des grands romans historiques français. On a reconnu le *Cinq-Mars* de Vigny (1826), livre remarquable à bien des égards, et avant tout par la puissance singulière du talent qui s'y révèle [1]. A Walter Scott, dont il s'inspire évidemment, Vigny ne doit guère que le cadre extérieur et le ton général de son œuvre. Dans l'exécution même, l'imitation des fictions écossaises est assez largement comprise pour ne pas entraver la verve ni glacer l'imagination du conteur. Sa personnalité n'en est nullement diminuée et elle se déploie avec aisance dans des pages qui ont leur accent propre et leur charme.

Les descriptions, en particulier, nous montrent surtout, dans *Cinq-Mars*, quel parti un écrivain original et heureusement doué peut tirer des procédés et des thèmes qui ne fournissent à d'autres que de médiocres réussites. A y regarder de près, on n'y découvre guère d'éléments que nous n'ayons eu à signaler déjà. Mais Vigny apporte à leur mise en œuvre un art remarquable. Ainsi, cette intime concordance que ses devanciers se plaisent à établir entre les aspects de la nature et les sentiments des personnages, il la ménage à son tour, mais avec quelle adresse et quelle pénétration! « Relisez, s'écrie un critique, relisez la *Partie de chasse* à partir de la page où le roi et sa

[1] Nous citons d'après la quinzième édition. Paris, Michel Lévy, 1865, in-16.

suite entrent dans le bois, et voyez comme tous les détails contribuent à nous donner une impression de tristesse lugubre. C'est le moment décisif du complot : le favori vient de mettre un pied dans la tombe, et tout aussitôt la nature se fait hostile, menaçante et surtout lugubre. » Et il a raison encore de conclure : « L'admirable tableau, lugubre à donner le frisson, et comme il sent son grand poète [1] ». C'est le poète encore qui s'arrête plus loin à comparer les passions humaines aux colères des éléments. Thème bien vieux aussi que celui-là, et bien usé ! N'avons-nous pas vu d'Arlincourt esquisser, après combien d'autres, un rapprochement analogue ? Il n'en tirait qu'une froide et banale image; Vigny la retrouve, la presse, la développe longuement, et, par l'insistance du parallèle, par la précision des détails, il lui confère une force inattendue [2].

A côté de ces heureuses reprises d'une manière ancienne, il y a, dans *Cinq-Mars*, des tableaux d'un réalisme plus objectif. Lorsque le vieux Grandchamp entraîne son maître et De Thou sur la terrasse du château de Pierre-Encise, le spectacle qui apparaît soudain à l'œil ébloui des prisonniers se trouve évoqué avec une précision qui ajoute encore à son pittoresque suggestif : « Le soleil naissant colorait le ciel depuis un instant à peine. Il paraissait à l'horizon une ligne éclatante et jaune, sur laquelle les montagnes découpaient durement leurs formes d'un bleu foncé; les vagues de la Saône et lés chaînes de la ville, tendues d'un bord à l'autre, étaient encore voilées par une légère vapeur qui s'élevait aussi de Lyon, et dérobait à l'œil le toit des maisons. Les premiers jets de la lumière matinale ne coloraient encore que les points les plus élevés du magnifique paysage. Dans la cité, les clochers de l'hôtel de ville et de Saint-Nizier, sur les collines environnantes, les monastères des Carmes et de Sainte-Marie, et la forteresse entière de Pierre-Encise, étaient dorés de

(1) L. Maigron, *op. cit.*, pp. 263-264.

(2) Chapitre XXIV, *Le travail*, pp. 371-372.

tous les feux de l'aurore. On entendait le bruit des carillons joyeux des villages. Les murs seuls de la prison étaient silencieux [1] ».

Encore y a-t-il ici la recherche visible d'un effet de contraste que la dernière phrase indique assez. Mais il arrive aussi, et souvent, que Vigny décrit sans autre souci que de traduire fidèlement l'impression laissée en lui par l'un ou l'autre aspect. C'est bien le cas, semble-t-il, dans les pages qu'il a consacrées à évoquer des sites provinciaux. Par ce côté, il se rattache au groupe de romanciers dont nous avons suivi les essais de pittoresque régional. Le chapitre de l'*Orage*, par exemple, s'ouvre par la description d'un défilé des Pyrénées si caractéristique que l'on pressent du coup la chose vue : « Au milieu de cette longue et superbe chaîne des Pyrénées qui forme l'isthme crénelé de la Péninsule, au centre de ces pyramides bleues chargées de neige, de forêts et de gazons, s'ouvre un étroit défilé, un sentier taillé dans le lit desséché d'un torrent perpendiculaire; il circule parmi les rocs, se glisse sous les ponts de neige épaissie, serpente au bord des précipices inondés, pour escalader les montagnes voisines d'Urdoz et d'Oloron, et, s'élevant enfin sur leur dos inégal, laboure leur cime nébuleuse; pays nouveau qui a encore ses monts et ses profondeurs, tourne à droite, quitte la France et descend en Espagne. Jamais le fer relevé de la mule n'a laissé sa trace dans ces détours; l'homme peut à peine s'y tenir debout, il lui faut la chaussure de corde qui ne peut pas glisser, et le trèfle du bâton ferré qui s'enfonce dans les fentes des rochers [2] ».

Mais il faudrait citer toute la suite, où sont relevées les variantes du tableau, selon que l'été y ramène « le *pastour* vêtu de sa cape bleue » et ses troupeaux à la laine tombante et aux clochettes sonores, ou que septembre y déroule du haut des

---

[1] Chapitre XXV, *Les prisonniers*, p. 415.

[2] Chapitre XXII, *L'orage*, pp. 340-341.

monts « un linceul de neige » et fasse de ces lieux écartés un désert où se hasardent seuls les isards, les corbeaux et les ours. Aussi bien le chapitre entier porte en maints endroits des traces significatives de couleur locale. Même au milieu de la tempête furieuse qui le termine, l'écrivain garde le même souci de vérité pittoresque, et il a soin de remarquer que « c'était un orage des Pyrénées », et d'en noter les caractères particuliers. Et voilà à quoi il sert d'avoir été capitaine au 55me de ligne et d'avoir gardé la frontière pendant la guerre d'Espagne (1)!

Mieux encore que le Béarn, la Touraine, province natale de Vigny, est évoquée au début du livre dans des pages d'une fraîcheur ravissante et d'une admirable justesse de touche. Elles sont dans toutes les mémoires. Voici la Loire « paisible avec enchantement » qui roule son « flot jaune et lent » dans des plaines verdoyantes. Voici les paysages riants de la rive droite : « des vallons peuplés de jolies maisons blanches qu'encadrent des bosquets, des coteaux jaunis par les vignes ou blanchis par les fleurs de cerisier, de vieux murs couverts de chèvrefeuilles naissants, des jardins de roses d'où sort tout à coup une tour élancée (2) ». De ces tableaux baignés d'air et de lumière, un charme subtil se dégage, charme qui vient tout entier de leur grâce souriante, mesurée et légère. Les détails historiques ne les alourdissent en rien, ni ne les assombrissent. Les souvenirs du passé ne surgissent-ils pas d'eux-mêmes sur cette terre qui en conserve tant de vestiges : « la seule province de France que n'occupa jamais l'étranger », le « berceau de la langue » et le « berceau de la monarchie »? Vigny sait d'ailleurs l'art d'harmoniser le ton de sa description avec celui de la chose décrite. Pour peindre Chaumont, l'imposant château aux « hautes murailles » et aux « énormes tours », elle se fera grave à souhait et mêlera des teintes plus sévères aux fraîches couleurs

(1) L'ouvrage de M. P. Lafond, *Vigny en Béarn*, Pau, 1894, ne nous a pas été accessible.

(2) Chapitre I, *Les adieux*, pp. 11 et 12.

du début. Quelle fantaisie, au contraire, gracieuse et ailée, s'il s'agit de Chambord, « château royal ou plutôt magique » ! « Dômes bleus », « élégants minarets », « longues terrasses », « flèches légères » ..., ne semble-t-il pas que la verve pétillante de l'écrivain ait voulu rivaliser avec les caprices délicats et brillants de l'architecte ([1]) ?

Cinq-Mars ne réalise pas sans doute l'idéal du roman historique et il n'échappe point à de lourds reproches ([2]). Les parties descriptives toutefois gardent leur prix, et il n'en est peut-être pas qui portent moins de rides. Si l'on tient compte de la date du livre, on n'en saurait exagérer la valeur. Certes, la tentative de Vigny n'est pas isolée, et bien d'autres avaient tenté, tentaient encore, d'interpréter avec fidélité et pittoresque les aspects de la nature. Mais aucun n'a entrepris cette tâche avec un talent égal au sien, et, en ce sens, on a eu raison d'écrire qu' « avec la curiosité des mœurs françaises, l'histoire rendait au roman, dans *Cinq-Mars*, le sentiment du paysage français ([3]) ».

Il convient de passer plus rapidement sur les *Chouans*, parus trois ans plus tard. Non que l'œuvre soit négligeable : il suffit, pour en marquer l'intérêt, de rappeler qu'elle a fait connaître, la première, le nom de Balzac. Elle montre, au moins dans les peintures de mœurs, tout le profit qu'un génie déjà ferme pouvait tirer des leçons de Walter Scott. Ce n'est pas non plus qu'elle soit dépourvue de pittoresque ou de couleur locale.

([1]) Chapitre XIX. *La partie de chasse*. p. 279. — On a finement rapproché de la manière de *Childe Harold* ces débuts des chapitres d'une poésie si colorée et d'un essor tout lyrique. (Consulter Edmond Esteve. *Byron et le romantisme français*. Paris, Hachette, 1907, p. 487.)

([2]) Voir notamment un article, d'ailleurs sévère, de Sainte-Beuve, dans le *Globe* du 8 juillet 1826. (Rappelé dans les *Nouveaux lundis*, t. VI, p. 413 sqq.)

([3]) A. Le Breton, *Le roman français au XIXe siècle*, I, *Avant Balzac*. Paris, 1901. p. 313. — Cf. maintenant, sur Vigny et la nature, un excellent chapitre de M. Ernest Dupuy dans *Alfred de Vigny, ses amitiés, son rôle littéraire*. Paris, Société française d'imprimerie et de librairie, 1912, in-16, pp. 380 et suiv.

Seulement, ce qui y manque le plus, c'est le sentiment de la nature. On note des traits descriptifs nombreux dans ces pages, et particuliers, et précis. Mais ils n'ont d'autre valeur que de nous rendre plus clair l'exposé des faits. A nul endroit ne se trahit, par la chaleur du ton ou la grâce du dessin, quelque chose de cette admiration, de cet enthousiasme qui s'exhalait, chez Vigny, dans des couplets presque lyriques. Quand Balzac s'arrête à nous évoquer le théâtre de la guerre des Blancs et des Bleus, ce n'est pas pour faire revivre à nos yeux la beauté propre des lieux, c'est avant tout, c'est exclusivement pour nous aider à comprendre le caractère et les péripéties de la lutte. Sa description, c'est encore de la narration, ou du moins c'en est la préparation nécessaire ou le commentaire obligé.

Les Chouans ou la Bretagne en 1799, ainsi s'intitulait, dans la deuxième édition, le roman historique de Balzac (1); celui de Latouche, *Fragoletta*, paru la même année, portait en sous-titre : *Naples et Paris en 1799*. Ce n'est pas ici le lieu de souligner d'autres rapports et d'esquisser un parallèle qui tournerait sans doute, sur bien des points, à l'avantage du vigoureux dramaturge de la *Comédie humaine*. Il faut cependant noter que ces œuvres, si différentes par ailleurs, marquent toutes deux la transition par quoi le roman historique aboutira au roman réaliste. De part et d'autre, ce sont des événements relativement récents qui fournissent la matière de l'action, et on pressent que l'on ne tardera plus guère à peindre, avec la même méthode et les mêmes procédés, la vie contemporaine (2). Pour étrange

---

(1) Le titre de la première était : *Le dernier Chouan ou la Bretagne en 1800*.

(2) On s'explique mal pourquoi M. Maigron, qui s'arrête longuement aux *Chouans*, et avec raison, refuse la même attention à *Fragoletta*, qu'il classe parmi les « romans de mœurs modernes ». (*Op. cit.*, p. 374, n. 2). L'œuvre de Latouche nous reporte cependant à la même année que celle de Balzac. Et, d'autre part, comment refuser l'épithète d'*historique* à un récit qui nous fait passer des scènes les plus animées de la révolution napolitaine au tableau d'une réception chez Barras ?

et scabreuse qu'elle est, la fiction de Latouche présente encore à nos yeux un autre intérêt. L'auteur, qui se souvient être né à La Châtre, nous y offre plus d'un trait de pittoresque régional et comme une ébauche de ces paysages berrichons où triomphera George Sand. Fort à propos, il arrête un de ses héros, d'Hauteville, qui revient d'Italie, entre Clermont et Aubusson. « Par une de ces matinées où la douceur pénétrante de l'air invite à errer comme pour respirer le calme des champs », il revoit son pays natal et goûte les émotions des lointains souvenirs que suffisent parfois à réveiller les moindres détails du lieu : « telle croisée avec son contrevent brun, tel effet de soleil sur les tuiles luisantes après la pluie, un chemin où croissaient des joncs, un arbre ne végétant plus que par les branches inférieures [1] ».

Mais c'est surtout la Creuse, rivière familière à son enfance, que Latouche, identifié avec son héros, se plait à décrire à cet endroit, que Sainte-Beuve voulait bien indiquer comme « louable et véritablement touchant [2] » :

« En descendant la pente moussue d'une châteigneraie (*sic*), il entendit à la fois retentir le cri des oiseaux sauvages qui planaient en cercle au-dessus des grands arbres, et murmurer à ses pieds une rivière Il la reconnut aux cailloux de son lit et à sa couleur un peu olivâtre, pour cette rivière de son pays, qui doit un nom pittoresque à la profondeur où coulent ses eaux écumantes. Il l'admirait davantage à son retour d'Italie. Si quelquefois, immobile et profonde, il la surprenait à se recueillir comme pour répéter longtemps l'image de quelque donjon, d'une ruine penchant sur ses bords, ou pour laisser le temps aux alisiers chargés de fruits et peuplés d'écureuils, de se mirer un moment dans ses ondes, à peu de distance il l'entendait bondir ; il la retrouvait entourant de ses mille franges d'argent

---

(1) [H. de Latouche]. *Fragoletta, Naples et Paris en 1799*. Paris, 1829, 2 vol. in-12. t. II, p. 28.

(2) Sainte-Beuve. *Causeries du lundi*. t. III. p. 493.

les piles brisées d'un pont romain; car, ainsi que l'observait d'Hauteville, elle fait voyager tour à tour, au gré de mille caprices, un fragment d'autel druidique, la plume légère de l'oiseau de passage qui vient de s'abreuver à ses sources, ou un chêne du temps des Lusignan : un chêne blanchi sur la lisière des bois, comme un fantôme de la veillée, et qui est enfin tombé mort dans le fleuve pour être emporté en exil ([1]). »

Cette page nous paraît caractéristique de la manière dont s'est introduite dans le roman une interprétation plus attentive des paysages français. L'autel druidique, le pont romain, le donjon et le chêne du temps des Lusignan sont là pour nous rappeler que c'est la curiosité du passé qui a amené les écrivains à se tourner vers les beautés de leur propre sol. Mais si le goût historique se trouve à l'origine de leur sentiment de la nature, des détails d'un pittoresque observé et précis annoncent déjà chez eux la conception réaliste du paysage. Et ceci encore est clairement marqué dans ce passage, qui nous offre ainsi, en quelque sorte, une synthèse.

*
* *

Les faits parlent d'eux-mêmes, et une conclusion est à peine

([1]) *Fragoletta*, t. II, pp. 25 et 26. — La critique n'a guère remarqué la qualité assez rare du sentiment de la nature chez Latouche. (Voir cependant R. DEBERDT, *Un grand exciteur d'âmes*, dans la REVUE DES REVUES d'avril 1899, surtout p. 276.) On n'a jamais dit qu'il faut voir en lui l'ancêtre très authentique des fervents de pittoresque qui luttent de nos jours pour la protection des sites « Ne serait-ce pas, écrivait-il, une question de délicatesse et de probité d'examiner... à quel point l'argent a le droit de subordonner à son goût équivoque le primitif aspect d'un site, d'anéantir le prestige d'un beau lieu, la grâce d'une nature spéciale ? » Et s'élevant avec vigueur contre le propriétaire qui ne respecte point les beautés naturelles, il s'écriait : « Qui l'a institué le tyran du paysage, le pacha de cette banlieue » ? (H. DE LATOUCHE, *Aymar*. Paris, 1838, p. 238.) — Sur son rôle dans le mouvement romantique, voir des pages judicieuses dans l'*Alfred de Vigny* de M. ERNEST DUPUY, t. I, chap. V, et surtout p. 187.

nécessaire. Il suffit de comparer les derniers passages allégués avec les misérables pastiches par quoi avait débuté la description dans le roman historique de l'époque romantique, pour apprécier toute la portée et sentir tout le bienfait de l'influence de Walter Scott. Le maître des *Martyrs* avait surtout transmis à ses successeurs des procédés, utiles à coup sûr, et qui renouvelaient la technique du paysage littéraire, mais dont on pouvait, selon le plus ou moins de sincérité ou de talent, tirer le parti le meilleur ou le plus médiocre. Le mérite du grand Écossais, c'est d'avoir rappelé les romanciers à l'observation exacte, directe et minutieuse de la nature. Sans doute la préoccupation du passé reste toujours présente chez ses imitateurs comme chez lui, et on ne se lassera point de chercher dans les aspects divers du sol les vestiges ou les souvenirs des temps écoulés. Qui sait cependant si, dans bien des cas, le sentiment historique n'a pas été un support nécessaire pour un sentiment de la nature faible encore chez la plupart, et à peine conscient de lui-même?

Ce qui nous incline à le croire, c'est qu'une évolution toute parallèle s'opère au même moment dans l'histoire de la peinture. Ici encore, c'est du genre historique que se dégage peu à peu une conception nouvelle du paysage. La nature pittoresque, complètement absente de l'œuvre de David, « reparaît avec Gros dans la peinture d'histoire... Après Gros, l'intervention du paysage n'est pas moins éloquente chez Th. Géricault, son élève [1] ». Dans le même atelier, sous la même direction, se forment, non seulement Delacroix, non seulement Bonington, mais encore Paul Huet, dont les œuvres frappent Sainte-Beuve, dès 1830, par leur « intelligence sympathique » et leur « interprétation animée de la nature ». « Le groupe d'usage n'y est pas, remarque-t-il; la pastorale et l'élégie y sont sacrifiées; point de ronde arcadienne autour d'un tombeau; point de couples épars et de nymphes folâtres, et d'amours rebondis;

[1] E. Michel, *Les maîtres du paysage*. Paris, 1906, in-4°, p. 365.

point de kermesse rustique, de concert en plein air ni de dîner sur l'herbette; pas même de romance touchante, ni de chien du pauvre, ni de veuve du soldat : c'est la nature que le peintre embrasse et saisit, c'est le symbole confus de ces arbres déjà rouillés par l'automne, de ces marais verdâtres et dormants, de ces collines qui froncent leurs arbres à l'horizon, de ce ciel déchiré et nuageux ; c'est l'harmonie de toutes les couleurs, et le sens flottant de cette pensée universelle qu'il interroge et qu'il traduit par son pinceau. » Et les toiles où Huet interprétait des sites provinciaux arrachaient ce cri au critique : « Oh ! c'est bien là, du côté de la Picardie et près de la mer, cette Normandie grasse et féconde, ouverte et reposée, sans beaucoup d'éclat, sans transparence, mais non sans beauté ni sans grandeur, c'est bien elle avec ses ruines sévères, son ciel variable, sa forte terre de labour et sa végétation, ni folâtre ni sombre, mais un peu uniforme dans sa verdure [1] ».

Ni Huet, ni ses émules n'en arrivent là par la seule force de leur originalité. Le rôle d'initiateur joué par Walter Scott dans le roman historique échoit ici aux paysagistes anglais, et spécialement à Constable, qui expose à Paris de 1825 à 1829. Avant cette date, ils trouvaient des admirateurs décidés chez les Français qui avaient pu les apprécier : « Il m'en coûte sans doute, écrivait Amédée Pichot, de proclamer la supériorité des paysagistes anglais sur les nôtres. Mais je ne doute pas que tôt ou tard nos artistes ne s'aperçoivent qu'ils ont besoin d'étudier la nature plus encore que les modèles [2] ». Ils s'en aperçoivent si bien que 1830 marque, en peinture aussi, une époque nouvelle. C'est cette année même, a-t-on noté, qu' « apparurent au Salon tous les jeunes gens qui sont aujourd'hui honorés comme

---

(1) *Le Globe* du 23 octobre 1830. (Article reproduit dans les *Portraits contemporains*, t. II, pp. 244 sqq.)

(2) A. Pichot. *Voyage historique et littéraire en Angleterre et en Écosse*. Paris, 1825, t. I, p. 191.

les classiques du paysage moderne : Rousseau et Corot, Dupré, Diaz, Daubigny entraient en scène [1] ». Tout comme les romanciers, et plus exclusivement encore, chacun d'eux se choisira une région dont il se plaira à évoquer les aspects. Pour ses peintres ordinaires, la Normandie aura Bonington, Huet, Isabeau et Flers ; la forêt de Fontainebleau, Rousseau ; l'Oise et le Dauphiné, Diaz ; la vallée du Doubs revivra dans les toiles de Courbet, et les Vosges dans celles de Français. Ce mouvement, qui se dessine dès l'année climatérique du romantisme, ne peut guère être séparé de lui. « C'est au romantisme, déclare un critique, que revient l'honneur d'avoir fait triompher dans le paysage les beautés de la nature sur les beautés de convention [2]. » Mais ces paroles peuvent s'appliquer aussi au roman. N'est-il pas frappant que, sans concert préalable, paysagistes et romanciers se soient appliqués dès lors à évoquer une contrée qui n'était plus une Italie idéale, ou un Orient théâtral et bariolé, mais simplement

> Le plus beau des pays, un des plus inconnus,
> La France [3] ?

---

(1) « 1830 erschienen am Salon all die jungen Leute, die heute als die Klassiker der modernen Landschaft verehrt werden. Rousseau und Corot, Dupré, Diaz, Daubigny betraten den Schauplatz. » (R. MUTHER, *Ein Jahrhundert französischer Malerei*. Berlin, 1901, in-8°, p. 90.)

(2) CHESNEAU, *La peinture française au XIXe siècle. Les chefs d'écoles*, 3e édit. Paris, 1883, in-16, p. XXXI.

(3) H. DE LATOUCHE, *Les Agrestes*. Paris, 1844, in-16, p. 101.

CONCLUSION

On nous rendra cette justice qu'au cours des pages qui précèdent nous n'avons pas essayé de ramener la complexité des faits à un système rigoureux en apparence, mais qui aurait eu le vice capital de rester malgré tout artificiel. Nous nous sommes efforcé, au contraire, d'y suivre la réalité d'aussi près que possible, et le même souci de prudence nous a constamment guidé dans l'interprétation et le commentaire des textes. Les faits de l'histoire littéraire sont trop nombreux et soumis à trop d'influences divergentes pour qu'on puisse se flatter d'établir une stricte logique dans leur succession. Puis, encore que nous pensions n'avoir rien négligé d'essentiel, nos dépouillements restent incomplets et nous n'avons point la prétention d'embrasser ici, dans son ensemble, la littérature de soixante-dix années. Autant de raisons qui nous interdisent de formuler à cette place des conclusions d'une précision vraiment scientifique. On nous permettra cependant de terminer par quelques remarques générales. Elles seront modestes et fragmentaires. Surtout elles n'auront qu'une valeur provisoire et, en quelque sorte, personnelle. Elles traduiront seulement notre manière d'envisager les faits. Pour les hausser au rang de vérités démontrées, il faudrait bien des études encore et bien des recherches nouvelles. Notre seule ambition serait que des travaux subséquents ne les démentissent pas entièrement.

Et d'abord la plus grande partie de la période que nous avons considérée nous paraît, à l'égard du sentiment de la nature, une époque de préparation et d'élaboration. Avant 1820, les tendances nouvelles ne pénètrent pas encore la plupart des écri-

vains; beaucoup en sont seulement touchés, et tout en surface. La tradition classique résiste encore, et elle résiste surtout dans les bas-fonds de la littérature : ses plus fidèles tenants sont les médiocres qu'elle dispense de tout effort en leur fournissant à la fois genres, sujets, modèles et jusqu'aux images fanées d'une rhétorique vieillotte. Entre les auteurs qui s'affirment comme autant d'éclaireurs de l'école nouvelle, il faut cependant établir, à notre point de vue particulier, un départ que réclame d'ailleurs la hiérarchie des talents. Chez J.-J. Rousseau, Chateaubriand et Lamartine, le sentiment de la nature est l'émanation même d'une personnalité riche de son propre fonds et il en prend une unité et une originalité sans égales ; chez les écrivains de second plan, — Bernardin de Saint-Pierre, Senancour ou André Chénier, — il y a encore un côté caractéristique et neuf, mais un côté seulement ; puis viennent, en petit nombre, les disciples, qui se hasardent à tracer, d'après les maîtres, de timides esquisses de paysages. De 1820 à 1830, le mouvement s'amplifie, gagne en force et en étendue. Des difficultés de forme et de technique retardent encore, en poésie, l'expression plus vive d'un sentiment plus sincère des beautés de la nature : on en reste à des essais, à des tentatives de succès inégal, mais dont l'expérience ne sera pas sans fruit. Les romanciers ne se heurtent pas aux mêmes obstacles, et les romans historiques des dernières années qui précèdent 1830 offrent déjà des descriptions dont le pittoresque, la précision et la vérité annoncent les tableaux les plus brillants des écrivains du réalisme.

Si l'on compare maintenant l'état des lettres françaises aux dates extrêmes de la période étudiées, une constatation s'impose de toute évidence : c'est que, durant ce laps de temps, l'attention du monde littéraire s'est tournée de plus en plus vers les spectacles du monde visible. C'est presque un lieu commun dans la critique romantique que d'élever très haut, comme une conquête importante de l'école nouvelle, la peinture plus adéquate et plus fidèle du paysage. Mais négligeons les dires toujours suspects des novateurs eux-mêmes ; adressons-nous plutôt à des observa-

teurs avertis et bienveillants, comme les doctrinaires du *Globe*. Leur témoignage n'est pas moins formel. Dès 1825, Ch. de Rémusat encourage l'effort des romantiques par ce conseil significatif : « Voyez les objets pour les peindre au lieu de les chercher dans les tableaux ; ce serait rabaisser votre mission, restreindre vos droits (1) ». La même année, Duvergier de Hauranne déclare ironiquement que la « hardiesse » de l'école nouvelle va « jusqu'à croire qu'il vaut toujours mieux copier la nature (2) ». Ch. de Rémusat encore reconnait dans cette perception plus profonde de la beauté des sites un trait dominant de la littérature contemporaine, et il est si frappé qu'il se laisse entraîner, pour l'expliquer, à des spéculations au moins hasardeuses : il voit là une conséquence de la Révolution et il avance que, si le sentiment de la nature était rare sous l'Ancien Régime, c'est que « le despotisme civil et, pour mieux dire, domestique attristait jusqu'aux chaumières (3) ». Les témoins immédiats s'accordent donc avec les nombreux critiques qui ont considéré de plus loin la même époque littéraire. Pour ne citer qu'un de ceux-ci, rappelons que Champfleury apercevait aussi, dans le romantisme, le fauteur de ce retour de l'attention littéraire vers le monde visible, et, comme il s'était fait du réalisme une conception étroite et mesquine, il ne perdait point l'occasion de railler lourdement ce penchant. « A cette époque, écrivait-il, quelques esprits inquiets tournèrent leurs affections vers la nature qui n'en avait pas absolument besoin. Ce furent des hymnes sans fin, des adorations et des encens prodigués en pure perte pour les arbres, les plantes, les flots de la mer, les insectes, les animaux, le soleil et la lune ... (4). »

(1) Le *Globe* du 22 janvier 1825 : *De l'état de la poésie française.* (1er article.)

(2) *Ibid.*, n° du 22 mars 1825 : *Du romantique.* (Article signé O.)

(3) *Ibid.*, n° du 3 septembre 1828 : Article sur le *Tableau de la poésie française au XVIe siècle* de Sainte-Beuve.

(4) Champfleury, *Les amis de la nature.* (*Le violon de faïence.* Paris, s. d. [1862], in-16, p. 132.)

Comment s'est exprimée chez les romantiques cette inclination pour l'univers inanimé? Nous avons dit, en commençant, quelle variété singulière d'aspects peut revêtir la poésie de la nature. Parmi les formes qu'en révèlent les écrivains étudiés par nous, nous en distinguons deux principales. L'une est l'interprétation purement subjective et psychologique. Nous avons désigné du terme peut-être impropre, mais suggestif, de « paysage d'âme » les sites ainsi modifiés par l'imagination et teints de nuances plus sombres ou plus claires selon les dispositions intimes du spectateur. Nous avons dit aussi comment la sensibilité frémissante de Jean-Jacques a retrouvé ce moyen de s'extérioriser, et nous avons vu le parti qu'en a tiré Senancour pour rendre plus saisissable la solitude normale où s'éteint Obermann désespéré. Rien de plus lyrique, et, de fait, ce deviendra, dans la poésie de toute la première moitié du siècle, la forme habituelle de la contemplation du monde visible. Mais la parenté est trop évidente, qui rattache Olympio à Saint-Preux, pour qu'on s'arrête à esquisser ici une manière de crayon généalogique. Remarquons aussi que le roman d'analyse morale, dont l'interprétation psychologique des aspects est un des procédés favoris, continue bien au delà de l'époque proprement romantique une carrière honorable, qui aboutit au délicieux *Dominique* de Fromentin (1863). En dehors même du lyrisme et du « roman personnel », ces notations de correspondances entre les dispositions de l'âme et les détails des sites sont désormais un moyen d'expression entré dans la tradition littéraire. Les romanciers réalistes eux-mêmes ne dédaignent pas d'y recourir, et ils en tirent des effets plus ou moins heureux. Un maître comme Flaubert s'en aide pour suggérer les nuances les plus subtiles des états de sensibilité, et il écrit, par exemple, dans *Madame Bovary* : « La tendresse des anciens jours leur revenait au cœur, abondante et silencieuse comme la rivière qui coulait, avec autant de mollesse qu'en apportait le parfum des seringas, et projetant dans leurs souvenirs des ombres plus démesurées

et plus mélancoliques que celles des saules qui s'allongeaient sur l'herbe [1] ».

On a voulu voir dans cette interprétation la forme proprement romantique du sentiment de la nature. C'est là, à notre sens, négliger arbitrairement une partie des faits. Nous croyons avoir montré qu'il se développe parallèlement une tendance différente, celle qui porte les écrivains vers une peinture plus colorée des réalités, vers l'observation curieuse du détail, vers la notation précise des sensations. Au « paysage d'âme » s'oppose ainsi, et dès l'époque romantique, le paysage pittoresque [2]. Or, on sait quel éclat prendront, dans la littérature de la période suivante, ces évocations des aspects du monde visible. Si Balzac manifeste une inaptitude singulière à sentir la beauté des horizons champêtres, combien d'autres se donneront pour tâche d'en traduire le charme aux yeux du lecteur! Ce sera Théophile Gautier, avec plus de précision picturale ; ce sera George Sand dans une note plus idéaliste ; ce sera Flaubert, ce sera Taine... La conception même que l'on se fera de l'expression littéraire s'en trouvera peu à peu modifiée, et l'on pourra noter vers 1885 : « Pour l'école actuelle, cette expression : avoir du style, se trouve être le synonyme de cette autre : écrire avec pittoresque [3] ».

Où prend naissance ce mouvement qui atteint toute son ampleur dans la seconde moitié du siècle? Où, sinon dans la

---

(1) Édit. Charpentier, Paris, 1873, in-16, page 220.

(2) Que ces deux interprétations ne soient pas, en dernière analyse, essentiellement différentes, c'est de quoi nous convenons sans peine. Il est certain, en effet, que le tableau en apparence le plus objectif laisse toujours transparaître, qu'on le veuille ou non, quelque chose de la personnalité de l'auteur. Mais, pour être fondé à les distinguer ici, il nous suffit que l'intention des écrivains ne soit pas la même de part et d'autre. Or, il est clair que les uns veulent avant tout évoquer une image de réalité, les autres souligner certaines harmonies entre un aspect et un état d'âme.

(3) P. Bourget, *Essais de psychologie contemporaine*, édit. définitive. Paris, Plon, 1901, t. II, p. 180.

période du romantisme que nous avons étudiée? Si l'on remonte à la source, on se trouve ramené aux peintres littéraires de cette époque, et au plus grand d'eux tous, à Chateaubriand. Schérer, qui d'ailleurs ne pourra jamais se résoudre à admettre la légitimité d'une littérature d'images à côté de la littérature d'idées, Schérer caractérise ainsi l'art des descriptifs de son temps : « Ils se sont donné pour tâche de parler à l'œil, de rendre la nature absolument, et ils emploient pour cela deux moyens. L'un est l'énumération : ils détaillent les traits, poussent les couleurs, notent les accidents; l'autre est l'usage d'un vocabulaire propre, par sa nouveauté et son éclat, à donner la sensation des choses exprimées [1] ». Qui ne voit que l'essentiel de cette technique se trouve déjà mis en œuvre dans les pages brillantes du maître d'*Atala?* Et c'est même parfois un rapport plus étroit qui rattache à lui plus d'un descriptif des générations suivantes. Dans son réquisitoire fameux contre « la littérature brutale », J.-J. Weiss reproche à Flaubert non seulement « un goût dominant pour les tons crus et les couleurs purement matérielles », mais l'emploi qu'il fait dans ses tableaux des sensations auditives. « Je ne crois pas, dit-il, que l'état de civilisation, ni l'état de nature, possède une seule variété de musique dont il n'ait usé et abusé. Ce sont les chiens qui aboient, les carrioles emportées au galop le long des routes, les fiacres roulant dans les rues de la grande ville, le claquement des roseaux secs ; le bruit clair des louis d'or qui tombent sur les tapis, les battements de la pendule, le cri des volailles qu'on poursuit dans la cour pour les tuer, quelquefois un bruit vague, derechef les chiens qui aboient, et toujours dans la nuit et au loin ... [2]. » Libre à l'acerbe critique de déclarer « futiles ou chargées » les

---

(1) E. Schérer, *Études sur la littérature contemporaine*, t. V, Paris, s. d., in-16, p. 264.

(2) J.-J Weiss, *La littérature brutale*. (Revue contemporaine, t. XXXVI [1858], p. 160.)

descriptions où il relève ces traits. Nous y reconnaissons, nous, l'épanouissement d'un art dont Chateaubriand a fourni les premiers modèles. Lui non plus, nous l'avons montré, ne se bornait point à tracer les contours, à faire saillir les reliefs, à nuancer les couleurs ; il savait la valeur évocatrice des impressions de l'ouïe, et dans le *Voyage en Amérique*, comme dans *Madame Bovary*, plus d'un tableau se termine par la notation suggestive d'un bruit vague, sourdement perçu « dans la nuit et au loin ».

On se plaît communément à opposer romantisme et réalisme, et c'est là sans doute une antithèse qui, à d'autres égards, se justifie et s'impose. Quand on considère, au contraire, l'évolution du sentiment de la nature, il apparaît fort difficile de tracer à quelque endroit la ligne idéale de démarcation qui séparerait les deux écoles littéraires. L'une continue l'autre. Ce que les romantiques n'avaient qu'ébauché, les réalistes l'accomplissent et l'achèvent. Ils ont pu attaquer et railler leurs prédécesseurs : pour avoir refusé bruyamment certains legs, ils n'en restent pas moins leurs héritiers, et l'on peut assurer qu'ils ne se seraient pas formés sans eux. De Chateaubriand, peintre de la nature, à Flaubert et à Taine, peintres de paysages, la chaîne n'est point rompue, et c'est pourquoi il était opportun d'en faire ici toucher du doigt quelques chaînons.

Aussi bien cette échappée de vue sur l'avenir aidera peut-être à comprendre toute l'importance et toute la vitalité des germes de réalisme que nous avons relevés dans la littérature d'avant 1830. Ainsi s'éclaire, à notre avis, le rôle du romantisme dans la transformation et dans la diffusion du sentiment de la nature. S'il nous fallait maintenant résumer la conviction que nous a laissée cette étude, il nous suffirait d'étendre à toute l'époque ce jugement, dont nous empruntons les termes à un noble poète, qui fut aussi un philosophe fort soucieux des problèmes délicats de l'esthétique littéraire : « La génération de 1830 a continué, dans les divers travaux de l'esprit, le mouvement commencé à la fin du siècle dernier, pour revenir à la

nature, c'est-à-dire à la réalité concrète qui affecte les sens et le cœur et qu'un abus de l'abstraction avait conduit à déserter. Elle a opéré la réconciliation du monde des idées pures avec le monde des formes tangibles et visibles ; elle a fait cesser le divorce (1) ».

(1) Sully Prudhomme, *Du pittoresque dans la littérature.* (Revue bleue, 1883, t. I. p. 803.)

BIBLIOGRAPHIE

N. B. — Le lieu de publication n'est indiqué que lorsqu'il est autre que Paris.

A

SUR LE SENTIMENT DE LA NATURE EN GÉNÉRAL.

Deux grands ouvrages, fort différents d'esprit et de méthode, ont la prétention de retracer l'histoire complète du sentiment de la nature dans la littérature :

1° VICTOR DE LAPRADE, *Histoire du sentiment de la nature*, en trois volumes parus successivement :

a) *Le sentiment de la nature avant le christianisme*, 1866, in-16;

b) *Le sentiment de la nature chez les modernes*, 1867, in-16;

c) *Prolégomènes*, 1883, in-16.

2° ALFRED BIESE, *Entwicklung des Naturgefühls :*

I. *Bei den Griechern und Römern*. Kiel, 1882-1884, in-8°;

II. *Im Mittelalter und in der Neuzeit*. Leipzig, 2e édit., 1891, in-8°.

Y joindre une étude assez poussée dans : A. DE HUMBOLDT, *Cosmos, essai d'une description physique du monde*, traduction française de Faye et Galusky, 1846-1859, 4 vol. in-8°.

Sur le sentiment de la nature considéré au point de vue esthétique, on trouvera des pages pénétrantes dans AUG. ANGELLIER, *Étude sur Robert Burns*, 1892, 2 vol. in-8°.

Voir aussi :

GEBHARDT, *Le sentiment de la nature dans l'antiquité*, 1860, in-8°.

H. RIGAULT, *Du sentiment de la nature*. (*Conversations littéraires et morales*, 1868, in-16.)

Shairp, *On poetic interpretation of nature*. Edinburgh, 1877, in-8°.

Ruskin, *Modern Painters*. Sunnyside, Orpington, Kent, 1888 sqq., 5 vol. in-8°.

Cherbuliez, *L'art et la nature*, 1892, in-16.

Chéron, *Le sentiment de la nature*. (Revue latine, 25 avril 1903.)

On consultera aussi avec fruit, sur plus d'un point :

Emerson, *Essays*. Londres, in-18, s. d.

Guyau, *Les problèmes de l'esthétique contemporaine*, 1884, in-8°.

Idem, *L'art au point de vue sociologique*, 1890, in-8°.

Paulhan, *De la description pittoresque*. (Revue bleue, 17 juillet 1886.)

H. Bergson, *Essai sur les données immédiates de la conscience*, 1889, in-8°.

Souriau, *De la suggestion dans l'art*, 1892, in-8°.

Rosen, *Die Natur in der Kunst*. Leipzig, 1903, in-8°.

On trouvera, par contre, peu de secours dans le livre superficiel et confus de Michel Épuy : *Le sentiment de la nature*, 1907, in-16.

Nous nous bornons ici à ces indications sommaires. On pourra les compléter au moyen du riche *Appendice bibliographique* de l'*Esthétique comme science de l'expression et linguistique générale*, de Benedetto Croce (traduction française de H. Bigot, 1904, in-8°).

Il va de soi que beaucoup des études de détail citées plus loin renferment des considérations générales et des vues d'ensemble plus ou moins étendues.

B

SUR LE SENTIMENT DE LA NATURE DANS LA LITTÉRATURE FRANÇAISE AVANT J.-J. ROUSSEAU.

a) Moyen âge :

1. Études d'ensemble :

M. Kuttner, *Das Naturgefühl der Altfranzosen*. Berlin, 1889, in-8°.

M. Wilmotte, *Le sentiment de la nature au moyen âge*. (Revue Latine, 25 février 1904.) (Étude reproduite et complétée dans les *Études sur la tradition littéraire en France*, 1909, in-16, pp. 127-149.)

2. Textes cités :

La chanson de Roland, édit. L. Gautier, 12e édit. Tours, 1882, in-18.

Bartsch, *Chrestomathie provençale*, 4e édit. Elberfeld, 1880, in-8°.

Gace Brulé, *Chansons*, édit. G. Huet, 1902, in-8° (Société des anciens textes français).

Le roman de la rose, édit. Fr. Michel, 1872, in-8°.

Ch. d'Orléans, *Poésies*, édit. d'Héricault, 1874, 2 vol. in-16.

Villon, *OEuvres*, édit. A. Longnon, 1892, in-8°.

3. Travaux consultés :

R. Rosières, *D'Horace à Aubanel*. (Revue d'hist. litt. de la France, 1904, p. 412 sqq.)

G. Paris, *Villon*, 1901, in-16 (Collection des grands écrivains).

b) XVIe siècle :

1. Etude d'ensemble :

J. Voigt, *Das Naturgefühl in der Litteratur der französischen Renaissance*. Berlin, 1897, in-8°.

2. Textes cités :

J. Lemaire de Belges, *OEuvres*, édit. Stecher. Louvain, 1882 sqq., 3 vol. in-8°.

Cl. Marot, *OEuvres complètes*, édit. Saint-Marc, s. d., 2 vol. in-16.

Marguerite de Navarre, *L'Heptaméron*, édit. P. Lacroix, 1880, 2 vol. in-8°.

J. Peletier du Mans, *OEuvres poétiques*, édit. L. Séché, 1904, in-4°. (Cf. Compte rendu par J. Vianey dans la Revue d'hist. litt. de la France, 1904, p. 335.)

Ronsard, *OEuvres*, édit. Blanchemain, 1857-1867, 8 vol. in-16 (Bibliothèque elzévirienne).

J. du Bellay, *OEuvres*, édit. Marty-Lavaux, 1866-1867, 2 vol. in-8°.

De Pibrac, *Les plaisirs de la vie rustique*, composés par le S. de Pyb., 1574, in-12.

Cl. Gauchet, *Le plaisir des champs*, édit. Blanchemain, 1869, in-12 (Bibliothèque elzévirienne).

Les plaisirs de la vie rustique, qui sont divers poëmes latins et françois sur ce sujet, Lucas Breyer, 1583, in-12.

N. Rapin. *Les plaisirs du gentilhomme champestre*, veuve Lucas Breyer, s. d., in-12.

Montaigne, *Journal de voyage en Italie*, édit. Louis Lautrey, 1906, in-16.

3. Travaux consultés :

H. Morley, *Clément Marot and other studies*. Londres, 1871, 2 vol. in-8°.

O. Douen, *Cl. Marot et le psautier huguenot*, 1878, 2 vol. in-4°.

Clément Jugé, *Jacques Peletier du Mans*, 1907, in-8°.

P. Laumonier, *Ronsard, poète lyrique*, 1910, in-8°.

H. Chamard, *Joachim du Bellay*, 1900, in-8°.

J. Marsan, *La pastorale dramatique en France*, 1906, in-8°.

G. Lanson, *La littérature française sous Henri IV* (Revue des Deux Mondes, 15 septembre 1891).

c) XVIIe et XVIIIe siècles :

1. Étude d'ensemble :

A. Gazier, *Le sentiment de la nature avant J.-J. Rousseau* (Revue d'hist. litt. de la France, t. I, [1894], pp. 70 sqq.

2. Textes cités :

Choix de lettres du XVIIe siècle, publié par G. Lanson, 8e édit., 1906, in-16.

H. d'Urfé, *L'Astrée*. Rouen, 1646, 5 vol. in-8°.

Th. de Viau, *OEuvres*. Rouen, 1643, 2 vol. in-8°.

Racan, *OEuvres*, édit. Tenant de Latour, 1857, 2 vol. in-16 (Bibliothèque elzévirienne).

Guez de Balzac. *Le Prince*, 1632, in-4°.

Guez de Balzac, *Lettres choisies*. Amsterdam, 1656, in-8°.

M. de Marolles, *Mémoires*, édit. Goujet. Amsterdam (Paris), 1755, 2 vol. in-12.

Pascal, *Pensées et Opuscules*, édit. Brunschvieg, 2e édit., 1900, in-16.

Scarron, *Le roman comique* (avec la suite d'Offray), édit. Garnier, s. d., in-16.

Mme de Sévigné, *Lettres*, édit. Monmerqué, 1862 sqq., 14 vol. in-8°. (Collection des grands écrivains.)

La Fontaine, *OEuvres*, édit. Girard, Desfeuilles, Regnier et Mesnard, 1883 sqq., 11 vol. in-8° (Collection des grands écrivains).

Bossuet, *OEuvres complètes*. Tours, 1862 sqq., 12 vol. in-4°.

Quelques notes sur le midi de la France, par un voyageur de Vic le Comte en 1688, publiées par A. Marignan. (Mémoires de l'Académie de Nîmes, 7e série, t. XXV, 1902.)

Fénelon, *OEuvres*. Lyon, 1843, 4 vol. in-4°.

3. Travaux consultés :

P. Morillot, *Le roman au XVIIe siècle* (dans Petit de Julleville, *Histoire de la langue et de la littérature française*, t. IV).

L. de Loménie, *La littérature romanesque*. (Revue des Deux-Mondes, 15 juillet 1858 : *Sur l'Astrée*.)

E. Faguet, *Leçon d'ouverture du cours de poésie française*. (Revue des cours et conférences, 20 octobre 1894.)

Idem, *Histoire de la littérature française*, 1901, 2 vol. in-8°.

Arnould, *Racan*, 1898, in-8°.

G. Lanson, *L'influence de Descartes dans la littérature française*. (Revue de métaphysique et de morale, juillet 1896.)

F. Strowski, *Pascal et son temps*, t. II, 1907, in-16.

Brunetière, *L'esthétique de Boileau*. (Revue des Deux-Mondes, 1er juin 1889.) Reproduit dans les *Études critiques*, t. VI, 2e édit., 1905, in-16.

A. Villemard, *Mme de Sévigné et le sentiment de la nature.* (Revue générale, avril 1907.)

Delfour, *La Bible dans Racine*, 1891, in-8°.

Lintilhac, *Lesage*, 1894, in-16. (Collection des grands écrivains.)

C

SUR LE SENTIMENT DE LA NATURE DANS LA LITTÉRATURE FRANÇAISE DE J.-J. ROUSSEAU A 1830.

I. — Sources.

Abel-Gaudefroid, *L'influence du sol natal, poëme*, 1817, in-18.

Annales politiques, morales et littéraires (1).

Annales romantiques (Les).

Anonyme, *Les visions des Pyrénées*, 1809, 4 vol. in-12.

Anot (Cyprien), *Élégies rhémoises*, 1825, in-8°.

Arlincourt (Vicomte d'), *Le Solitaire*, 2e édit., 1821, in-8°.

Artaud, *Études sur la littérature*, 1863, in-8°.

Attel de Luttange (d'), *L'Épouse ou Mystère et Fatalité*, 1829, 2 vol. in-16.

Auger (L.-S.), *Mélanges philosophiques et littéraires*, 1828, 2 vol. in-8°.

Aycard (Marie), *Le Sire de Moret, page du roi (histoire de 1679)*, 1830, 4 vol. in-12.

Azaïs (Pierre-Hyacinthe), *Un mois de séjour dans les Pyrénées*, 1809, in-12.

[Balzac (Honoré de], *La dernière fée ou la nouvelle lampe merveilleuse*, 2e édit revue, corrigée et considérablement augmentée, 1825, 3 vol. in-12.

Balzac (H. de), *Les Chouans, ou la Bretagne en 1799*, 1829, 4 vol. in-12.

---

(1) Pour les revues, nous renvoyons à la *Bibliographie de la Presse* de Hatin, qu'on complétera, pour la période de la Restauration, au moyen du livre de Des Granges cité plus loin.

Barginet (A.), *Les Montagnardes, traditions dauphinoises*, 1826, 2 vol. in-12.

Idem, *Le Roi des Montagnes ou les compagnons du chêne, tradition dauphinoise du temps de Charles VIII*, 1828, 5 vol. in-12.

Batteux, *Les beaux-arts réduits à un même principe*, 1746, in-12.

Bernardin de Saint-Pierre, *Études de la nature*, 2e édit. 1791, 5 vol. in-12.

Idem, *OEuvres complètes*, édit. Aimé-Martin, Bruxelles, 1820, 12 vol. in-8°.

Berriat Saint-Prix, *L'amour et la philosophie*, 1801, 4 vol. in-12.

Bertin (Antoine), *OEuvres complètes*, 1824, in-8°.

Bignan (Anne), *Poésies*, 1828, in-8°.

Bonnelier (H.), *Guy-Eder ou la Ligue en Basse-Bretagne*, 1830, 3 vol. in-12.

Bradi (Mme de), *Colonna ou le Beau Seigneur, histoire corse du 10e siècle*, 1825, 2 vol. in-12.

Buffon, *OEuvres*, édit. Flourens, 1852, 12 vol. in-8°.

Idem, *Correspondance inédite*, publiée par H. Nadault de Buffon, 1860, 2 vol. in-8°.

Carlier (Th.), *Voyages poétiques*, 1830, in-12.

Chabanon (de), *Épître sur la manie des jardins anglois*, 1775, in-8°.

Chambers, *Traité des édifices, meubles, habits, machines et ustensiles des Chinois, compris une description de leurs temples, maisons, jardins*. Londres, 1757, in-fol.

Champfleury, *Le violon de faïence*, s. d. [1862], in-16.

Chasles (Philarète), *La fiancée de Bénarès*, 1825, in-16.

Chateaubriand, *OEuvres*, édit. Legrand, Troussel et Pomey, s. d., 20 vol. in-8°.

Idem, *OEuvres complètes*, édit. Garnier, 1859-1861, 12 vol. in-8°.

Idem, *Mémoires d'Outre-Tombe*, édit. Méline et Cans. Bruxelles, 1848 sqq., 6 vol. in-12.

Chênedollé (Ch.-J. Lioult de), *Le génie de l'homme*, 1807, in-8°.

Idem, *Études poétiques*, 1820, in-8°.

CHÉNIER (ANDRÉ), *Poésies*, édit. Charpentier, 1884, in-16.

IDEM, *Poésies*, édit. Becq de Fouquières, 1862, in-12.

IDEM, *OEuvres*, édit. Gabriel de Chénier, 1874, 3 vol. in-8°.

CHÉNIER (M.-J.), *Poésies diverses*, 1818, in-8°.

COLLIN D'HARLEVILLE (J.-FR.), *Théâtre et poésies fugitives*, publiés par Andrieux, 1822, 4 vol. in-8°.

Conservateur littéraire (Le).

CONSTANT (BENJAMIN), *Adolphe*, 3e édit., 1824, in-16.

COTTIN (Mme), *OEuvres*, 1823, 9 vol. in-18.

DELAVIGNE (CASIMIR), *OEuvres complètes*, 1846, 6 vol. in-8°.

DELILLE, *OEuvres*. Bruxelles, 1834, 6 vol. in-12.

DENIS (FERDINAND), *Scènes de la nature sous les tropiques et de leur influence, suivies de Camoëns et de José Indio*, 1824, in-8°.

DESBORDES-VALMORE (MARCELINE), *Poésies*, 3e édit., 1820, in-8°.

DESCHAMPS (ÉMILE), *Études françaises et étrangères*, 4e édit., 1829, in-8°.

DESMARAIS (CYPRIEN), *Essai sur les Classiques et les Romantiques*, 1824, in-8°.

DIDEROT, *OEuvres*, édit. Assézat et Tourneux, 1875-1879, 20 vol. in-8°.

DORAT, *Idée de la poésie allemande*, dans : *Collection d'héroïdes et de pièces fugitives de Dorat, Pezay, Blin de Sainmore et autres*, A Francfort et à Leipzig, en Foire, 8 vol. in-12, t. III, 1769.

DOUDAN (XIMÉNÈS), *Mélanges et lettres*, publiés par d'Haussonville, 1876, 4 vol. in-8°.

DUBOS, *Réflexions critiques sur la poésie et la peinture*, 1770, 3 vol. in-12.

DUREAU-DELAMALLE, fils, *Les Pyrénées, poëme*, 1808, in-18.

DUSAULX (JEAN), *Voyages à Barèges et dans les Hautes-Pyrénées, fait en 1788*, 1796, 2 vol. in-8°.

IDEM, *Traduction de Juvénal*, 1796, in-8°.

IDEM, *De mes rapports avec J.-J. Rousseau et de notre correspondance active*, 1798, in-8°.

DUSSAULT, *Annales littéraires*, 1818-1824, 5 vol. in-8°.

ÉPINAY (Mme D'), *Mémoires*, édit. Paul Boiteau, s. d., 2 vol. in-16.

FAYOLLE, *Acanthologie ou Recueil d'épigrammes*, 1817, in-12.

FÉLETZ (DE), *Mélanges de philosophie, d'histoire et de littérature*, 1828, 6 vol. in-8°.

FLAUBERT (GUSTAVE), *Madame Bovary*, 1873, in-16.

IDEM, *Correspondance*, 1884-1892, 4 vol. in-16.

FLORIAN, *Mémoires d'un jeune Espagnol*, 1810, in-32.

IDEM, *Galatée, pastorale imitée de Cervantès*, 1820, in-18.

IDEM, *Estelle, pastorale*, 1820, in-18.

IDEM, *Nouvelles*, 1820, in-18.

FONTAN (L.-M.), *Odes et épîtres*, 1826, in-16.

FONTANES, *Le Verger, avec des notes critiques de M. B(aut) de R(asmon)*. Gand, 1791, in-18.

IDEM, *OEuvres*, 1839, 2 vol. in-8°.

FONTENELLE, *OEuvres*, 1825, 5 vol. in-8°.

GESSNER, *OEuvres complètes*, trad. Huber, 1796, 3 vol. in-12.

Globe (Le).

GRIMM, *Correspondance littéraire*, édit. Tourneux, 1877-1882, 16 vol. in-8°.

GUIRAUD (ALEXANDRE), *Poèmes et chants élégiaques*, 3e édit., 1825, in-18.

GUTTINGUER (ULRIC), *Mélanges poétiques*, 2e édit., 1825, in-12.

HOFFMAN (FR.-B.), *OEuvres*, 1828, 10 vol. in-8°.

HOUDAN-DESLANDES (DE), *La nature sauvage et pittoresque, poëme en 5 chants*, 1808, in-8°.

HUGO (VICTOR), *Odes et Ballades*, édit. Hetzel, s. d., in-16.

IDEM, *Les Orientales*, édit. Hetzel, s. d., in-18.

IDEM, *Victor Hugo raconté par un témoin de sa vie*, édit. Rouff, s. d., in-32.

JULIEN, domestique de M. de Chateaubriand, *Itinéraire de Paris à Jérusalem*, publié par Ed. Champion, 2e édit., 1904, in-16 carré.

KÉRATRY (AUG. HILARION), *Le dernier des Beaumanoir ou la Tour d'Helvin*, 1825, 3 vol. in-12.

KRUDENER (Mme DE), *Valérie*, 1878, in-8°.

LABINSKI (XAVIER) [JEAN POLONIUS], *Poésies*, 1828, in-8°.

LALANNE (J.-B.), *Le potager, essai didactique*, 1802, in-8°.

LAMARTINE (A. DE), *Premières méditations poétiques*, 1855, in-16.

IDEM, *Nouvelles méditations*, 1900, in-16.

IDEM, *Harmonies poétiques et religieuses*, 1900, in-16.

IDEM, *Correspondance*, 1882, 6 vol. in-8°.

LATOUCHE (H. DE), *Fragoletta ; Naples et Paris en 1799*, 1829, 2 vol. in-12.

IDEM, *Aymar*, 1838, in-16.

IDEM, *Les Agrestes*, 1844, in-16.

[LATOUR-DUPIN (DE)], *La famille royaliste*, par l'auteur de *Lionel*, 1822, 3 vol. in-12.

LE BLANC (abbé), *Lettres d'un Français concernant le gouvernement, la politique et les mœurs des Anglais et des Français*, La Haye, 1745, 3 vol. in-12.

LECARPENTIER (C.-J.-F.), *Essai sur le paysage*, 1817, in-8°.

LEFÈVRE (JULES), *Le parricide, poème, suivi d'autres poésies*. 1823, in-8°.

LÉONARD (N.-G.), *OEuvres*, 4e édit., 1788, 2 vol. in-24.

LEROUGE (DOM), *Les passe-temps agréables des eaux minérales de Bagnères en Bigorre et du Béarn et leurs propriétés*, 1785, 2 vol. in-8°.

LEZAY-MARNÉZIA, *Essai sur la nature champêtre*, 1787, in-8°.

LIGNE (Le prince DE), *Coup d'œil sur Belœil et sur une grande partie des jardins de l'Europe*. Belœil et Bruxelles, nouv. édit., 1786, in-8°.

LOYSON (CHARLES), *Épîtres et élégies*, 1819, in-12.

Lycée français (Le).

[MACPHERSON], *Ossian, fils de Fingal, barde du 3e siècle*, traduit par Le Tourneur, nouv. édit., an VII, 2 vol. in-8°.

MAGNIN (CHARLES), *Causeries et méditations historiques et littéraires*, 1843, in-8°.

MARCHANGY (DE), *La Gaule poétique, ou l'histoire de France considérée dans ses rapports avec la poésie, l'éloquence et les beaux-arts*, 1813-1817, 8 vol. in-8°.

MARIN (SCIPION), *Histoire de la vie et des ouvrages de M. de Chateaubriand*, 1832, 2 vol. in-8°.

Mason, *Le jardin anglois, poëme en 4 chants, traduit de l'anglois*, 1788, in-8°.

Mercure de France (Le).

Mercure du XIXe siècle (Le).

Millevoye (Ch.-H.), *Les plaisirs du poète*, 2e édit., 1804, in-18.

Minerve littéraire (La).

Miroir (Le).

Muse française (La), réédition critique, publiée par Jules Marsan, 1907, in-16. (Société des textes français modernes.)

Musset (Alfred de), *Premières poésies, 1829-1830*, nouv. édit., 1861, in-16.

Nodier (Charles), *Essais d'un jeune barde*, 1804, in-12.

Idem, *Les Tristes*, 1806, in-8°.

Idem, *OEuvres*. Bruxelles, Méline, 1832-1840, 12 vol. in-12.

Idem (avec J. Taylor et A. de Cailleux), *Voyage pittoresque et romantique dans l'ancienne France*, Normandie, t. I, 1820, in-f°.

OEuvres de Mme Élie de Beaumont, de Mme de Genlis, de Fiévée et de Mme de Duras, 1865, in-8°. (Collection des chefs-d'œuvre du roman français.)

Paganel (C.), *Théodora ou la famille chrétienne*, 1825, in-12.

Palissy (Bernard), *OEuvres*, édit. Faujas de Saint-Fond et Gobet, 1777, in-4°.

Paris (Paulin), *Apologie de l'école romantique*, 1824, in-8°.

Parnasse des plus excellens poëtes (Le), publié par Mathieu Guillemot, 1607, 2 vol. in 12.

Patin (H.-J.-G.), *Mélanges de littérature ancienne et moderne*, 1840, in 8°.

Pichot (A.), *Voyage historique et littéraire en Angleterre et en Écosse*. 1825, 3 vol. in-8°.

P[icquet] (J.-P.), *Voyage aux Pyrénées françaises et espagnoles*, 2e édit. entièrement refondue et augmentée, 1828, in-8°.

Pompignan (Le Franc de), *OEuvres complètes*, 1784, 6 vol. in-8°.

Rabbe (Alphonse), *OEuvres posthumes*, 1836, 2 vol. in-8°.

Ramond de Carbonnières, *Voyage au Mont Perdu*, 1801, in-8°.

Rapin (R.), *Hortorum libri IV*, 1780, in-12.

Rességuier (Jules de), *Tableaux poétiques*, 1828, in-8°.

Revue des Deux-Mondes (La).

Revue encyclopédique (La).

Revue française (La).

Rey-Dusseuil, *La Confrérie du Saint-Esprit, chronique marseillaise de l'an 1228*, 1829, 5 vol. in-12.

Rivarol, *Choix des plus belles pages*, 1906, in-16.

Idem, *Opuscules* (L'Ermitage, 15 octobre 1905).

Rousseau (J.-J.), *OEuvres complètes*, édit. Lahure, 1871 1877, 13 vol. in-16.

Roucher, *Les mois*, 1779, 2 vol. in-4°.

Saint-Amans (Boudon de), *Fragmens d'un voyage sentimental et pittoresque dans les Pyrénées ou Lettres écrites de ces montagnes*, Metz, 1789, in-8°.

Sainte-Beuve, *Vie, poésies et pensées de Joseph Delorme*, nouv. édit., 1863, in-16°.

Saint-Ferréol (E.-P. de), *Ossian, chants galliques traduits en vers français*, 1825, in-8°.

Saint-Lambert, *Les saisons*, 1769, in-8°.

Salm (Princesse de), *Épître sur les inconvénients du séjour à la campagne*, 1808, in-8°.

Senancour (Ch. P. de), *Rêveries sur la nature primitive de l'homme*, 2e édit., 1802, in-8°.

Idem, *Obermann*, 1804, 2 vol. in-8°.

Idem, *Obermann*, 1852, in-16 (Préface de G. Sand).

Sismondi (Simonde de), *Julia Severa ou l'an quatre cent quatre-vingt-douze*, 1822, 3 vol. in-12.

Sobry, *Poétique des arts ou Cours de peinture et de littérature comparées*, 1810, in-8°.

Soulié (Frédéric), *Les amours françaises*, 1824, in-18.

SOUVESTRE (EMILE), *Rêves poétiques*, Nantes, 1830, in-8°.

SOUZA (Mme DE), *OEuvres*, 1865, in-8° (Collection des chefs-d'œuvre du roman français).

STAËL (Mme DE), *OEuvres complètes*, publiées par Mme Necker de Saussure, 1820-1821, 17 vol. in-8°.

STENDHAL, *Promenades dans Rome*, 1883, 2 vol. in-16.

IDEM, *Mémoires d'un touriste*, 1838, 2 vol. in-8°.

Supplément à l'Encyclopédie, Amsterdam, 1777, 4 vol. in-f°.

THIERS (ADOLPHE), *Les Pyrénées et le midi de la France*, 2e édit., 1828, in-8°.

THOMAS (A.-L.), *OEuvres*, 1825, 6 vol. in-8°.

TURQUETY (ÉDOUARD), *Esquisses poétiques*, 1829, in-16.

VALENCIENNES, *Élémens de perspective pratique à l'usage des artistes...*, 1800, in-4°.

VANIÈRE (Le P.), *Prœdium rusticum*, 1730, in-12.

VIENNET, *Épître aux Muses sur les romantiques*, 1824, in-8°.

VIGNY (ALFRED DE), *Cinq-Mars ou une conjuration sous Louis XIII*, 15e édit., 1865, in-16.

IDEM, *Héléna*, édition critique publiée par E. Estève, 1907, in-8°.

IDEM, *Poésies complètes*, 1893, in-16.

VILLEMAIN, *Cours de la littérature française*, nouv. édit., 1864, 6 vol. in-8°.

IDEM, *Souvenirs contemporains*, 1853-1855, 2 vol. in-8°.

VIOLLET-LE-DUC, *Nouvel art poétique*, 3e édit., 1809, in-16.

VOÏART (Mme ÉLISE), *La vierge d'Arduène*, 1821, in-8°.

VOLTAIRE, *OEuvres complètes*, édit. Moland, 1877-1883, 52 vol. in-8°.

II. — Travaux critiques.

ALBERT (MAURICE), *Un homme de lettres sous l'Empire et la Restauration : Edmond Géraud*, s. d., in-16.

ARRÉAT (L.), *Art et psychologie individuelle*, 1906, in-16.

Asse (Eugène), *Les petits romantiques*, 1900, in-8°.

Asselineau (Charles), *Bibliographie romantique*, 2e édit., 1872, in-8°.

Baldensperger (Fernand), *Gœthe en France*, 1904, in-8°.

Idem, *Gessner en France*. (Revue d'histoire littéraire de la France, 1903).

Idem, *Thomas Moore et Alfred de Vigny*. (Modern Language Review, juillet 1906).

Barat (Emm.), *Le style poétique et la révolution romantique*, 1905, in-8°.

Barth (Paul), *Die Naturschilderung in Senancour's Obermann*. Halle a/S., 1911, in-8°.

Baudrillart (H.), *Histoire du luxe*, 1878 sqq., 4 vol. in-8°.

Bédier (Joseph), *Études critiques*, 1903, in-16.

Béraldi (Henri), *Cent ans aux Pyrénées*, 1898 sqq., 7 vol. in-8°.

Bertrin (Georges), *La sincérité religieuse de Chateaubriand*, 1899, in-8°.

Idem, *Le voyage en Amérique est-il une fiction?* (Correspondant, 10 juillet 1900).

Bertrand (L.), *La fin du classicisme et le retour à l'antique*, 1898, in-16.

Biré (Edmond), *Victor Hugo avant 1830*, 1883, in-18.

Blaze de Bury (Henri), *Idées sur le romantisme* (Revue des Deux-Mondes, 1881, t. XLVI).

Bordeaux (Henry), *Vies intimes*, 1906, in-8°.

Bourget (Paul), *Essais de psychologie contemporaine*, édit. définitive, 1901, 2 vol. in-8°.

Brunetière (Ferdinand), *Études critiques*, 6e série, 2e édit, 1905, in-16.

Idem, *Manuel de l'histoire de la littérature française*, 2e édit., 1899, in-8°.

Idem, *L'évolution de la poésie lyrique en France au XIXe siècle*, 3e édit., 1899-1901, 2 vol. in-16.

Idem, *Victor Hugo*, 1902, 2 vol. in-16.

Cassagne (Albert), *La théorie de l'art pour l'art en France chez les derniers romantiques et les premiers réalistes*, 1906, in-8°.

Chesneau (Ernest), *La peinture française au XIXe siècle. Les chefs d'écoles*, 3e édit., 1883, in-16.

Chevolot (Lucien), *Wie hat Chateaubriand in seinen späteren Werken seine früheren benutzt.* Heidelberg, 1901, in-8°.

Chuquet, *J.-J. Rousseau*, 1893, in-16 (Collection des grands écrivains).

Cian (V.), *Per la storia del sentimento e della poesia sepolcrale in Italia ed in Francia* (Giornale storico della letteratura italiana, t. XX [1892]).

Deberdt (Raoul), *Un grand exciteur d'âmes.* (Revue des revues, avril 1899).

Dejob, *De Renato Rapino*, 1884, in-8°.

Des Granges (Ch.-M.), *Geoffroy et la critique dramatique sous le Consulat et l'Empire*, 1897, in-8°.

Idem, *La presse littéraire sous la Restauration*, 1815-1830, 1907, in-8°.

Dorison, *Alfred de Vigny, poète philosophe*, 1892, in-8°.

Ducros, *J.-J. Rousseau*, 1889, in-8° (Collection des classiques populaires).

Dupuy (Ernest), *La jeunesse des romantiques*, 1907, in-16.

Idem, *Alfred de Vigny, ses amitiés, son rôle littéraire*, 1911, 2 vol. in-16.

Estève (Edmond), *Byron et le romantisme français*, 1907, in-8°.

Faguet (Émile), *Dix-huitième siècle*, 1890, in-18.

Idem, *Dix-neuvième siècle*, 1887, in-16.

Idem, *André Chénier*, 1902, in-16 (Collection des grands écrivains).

France (Anatole), *La vie littéraire*, 1888-1894, 4 vol. in-16.

Gabillot (C.), *Hubert Robert et son temps*, 1895, in-8° (Collection des artistes célèbres).

Gautier (Paul), *Chateaubriand et Mme de Staël* (Revue des Deux-Mondes, 1er octobre 1903).

Giraud (Victor), *Chateaubriand, études littéraires*, 1904, in-16.

Idem, *Chateaubriand à vingt-deux ans* (Correspondant, 10 août 1905).

Glachant (Paul et Victor), *Papiers d'autrefois*, 1899, in-16.

Haas (J.), *Ueber die Anfänge der Naturschilderung im französischen Roman.* (Zeitschrift für franz. Spr. und Litteratur, t. XXVI [1903]).

Hansen (Joseph), *Le sentiment de la nature dans la poésie de Lamartine*, Diekirch, 1901, in-4°.

LAFOND (PAUL), *L'aube romantique*, 1910, in-16.

LANSON (G.), *Histoire de la littérature française*, 7e édit., 1902, in-16.

IDEM, *Un manuscrit de Paul et Virginie* (REVUE DU MOIS, 10 avril 1908).

LASSERRE (PIERRE), *Le romantisme français*, 3e édit., 1907, in-8°.

LE BRETON (ANDRÉ), *Le roman français au XIXe siècle, I, Avant Balzac.*

LECLERCQ (JULES), *Au pays de Paul et Virginie*, 1895, in-18.

LEFRANC (ABEL), *Fragments inédits d'André Chénier.* (REVUE D'HISTOIRE LITTÉRAIRE DE LA FRANCE, 1901).

LEMAÎTRE (JULES), *Les contemporains*, 6e série, s. d., in-16.

LESCURE (DE), *Chateaubriand*, 1892, in-16 (Collection des grands écrivains).

MABILLEAU (LÉOPOLD), *Victor Hugo*, 4e édit., 1907, in-16 (Collection des grands écrivains).

MAGNE (EM.), *L'esthétique monumentale* (MERCURE DE FRANCE, 16 juillet 1907).

MAIGRON (LOUIS), *Le roman historique à l'époque romantique, essai sur l'influence de Walter Scott*, 1897, in-8°.

IDEM, *Le romantisme et les mœurs*, 1910, in-8°.

MARCELLUS (DE), *Chateaubriand et son temps*, 1859, in-8°.

MARICOURT (DE), *Mme de Souza et sa famille*, 1907, in-8°.

MARQUISET (ALFRED), *Le vicomte d'Arlincourt, prince des romantiques*, 1910, in-16.

MAURY (FERNAND), *Étude sur la vie et les œuvres de Bernardin de Saint-Pierre*, 1892, in-8°.

MERLANT (JOACHIM), *Le roman personnel de Rousseau à Fromentin*, 1905, in-16.

IDEM, *Senancour* (1770-1846), 1907, in-8°.

MERLET (G.), *Tableau de la littérature française de 1800 à 1815*, 1883, 3 vol. in-8°.

MICHEL (ÉMILE), *Les maîtres du paysage*, 1906, in-4°.

MOREL (LÉON), *James Thomson, sa vie et ses œuvres*, 1895, in-8°.

MORNET (DANIEL), *Le sentiment de la nature en France, de J.-J. Rousseau à Bernardin de Saint-Pierre*, 1907, in-8°.

IDEM, *Un voyage inédit aux Pyrénées en 1765.* (REVUE DES PYRÉNÉES, 1909).

MÜLLER (F.), *Die Landschaftschilderungen in den erzählenden Dichtungen Chateaubriands*, Kiel, 1905, in-8°.

MUTHER (RICHARD), *Ein Jahrhundert französischer Malerei*, Berlin, 1901, in-8°.

PILO (MARIO), *La psychologie du beau et de l'art*, trad. Dietrich, 1895, in-16.

POPLAWSKI (TH. VON), *L'influence d'Ossian sur l'œuvre de Lamartine*, Heidelberg, 1905, in-8°.

POTEZ (HENRI), *L'élégie en France avant le romantisme*, 1897, in-8°.

PRUDHOMME (SULLY), *Du pittoresque dans la littérature.* (REVUE BLEUE, 1889, t. I).

RAYNAL (PAUL DE), *Les correspondants de Joubert*, 1883, in-8°.

REBOUL (JACQUES), *Un grand précurseur des romantiques : Ramond* [*1755-1827*]. Nice, 1910, in-8°.

RENOUVIER (CHARLES), *Victor Hugo, le poète*, 4e édit., 1902, in-16.

REYSSIÉ (FÉLIX), *La jeunesse de Lamartine*, 1892, in-16.

ROSENTHAL (LÉON), *La peinture romantique*, 1900, in-4°.

SAINTE-BEUVE, *Portraits littéraires*, t. II, 1864, in-18.

IDEM, *Portraits de femmes*, nouv. édit., 1876, in-18.

IDEM, *Chateaubriand et son groupe littéraire*, 1860, 2 vol. in-8°.

IDEM, *Causeries du lundi*, t. I, 3e édit., 1857, in-18; t. II, 3e édit., 1858, in-18; t. III, 3e édit., 1858, in-18; t. XI, 1856, in-18.

IDEM, *Nouveaux lundis*, t. III, 1865, in-18; t. VI, 1866, in-18.

IDEM, *Portraits contemporains*, t. I, nouv. édit., 1889, in-16.

SALOMON (MICHEL), *Charles Nodier et le groupe romantique, d'après des documents inédits*, 1908, in-16.

SCHÉRER (EDMOND), *Études critiques de littérature*, 1876, in-12.

IDEM, *Études sur la littérature contemporaine*, t. V, 1878, in-12.

SÉCHÉ (LÉON), *Lamartine de 1816 à 1830*, 1906, in-16.

IDEM, *Le Cénacle de la Muse française* (1823-1827), 1908, in-8°.

Souriau (M.), *Bernardin de Saint-Pierre d'après ses manuscrits*, 1905, in-16.

Idem, *Le texte authentique des « Harmonies de la Nature »*, Caen, 1904, in-8°.

Spoelberch de Lovenjoul, *Sainte-Beuve inconnu*, 1901, in-16.

Stephen (Leslie), *Pope*, Londres, 1902, in-16 (English Men of letters).

Taillandier (A.), *Notice sur Berriat Saint-Prix* (Mémoires de la Société des antiquaires de France, t. XVIII [1846]).

Tedeschi (A.), *Ossian « l'Homère du Nord » en France*, Milan, 1911, in-8°.

Texte (Joseph), *Jean-Jacques Rousseau et les origines du cosmopolitisme littéraire*, 1895, in-16.

Idem, *Études de littérature européenne*, 1898, in-16.

Turquan (J.), *La baronne de Krudener*, 1900, in-18.

Vogüe (Melchior de), *Heures d'histoire*, 3e édit., 1898, in-16.

Weiss (J.-J.), *La littérature brutale.* (Revue contemporaine, t. XXXVI [1858]).

Zyromski (Ernest), *Lamartine, poète lyrique*, 1897, in-8°.

INDEX ALPHABÉTIQUE

DES

NOMS D'AUTEURS CITÉS.

C

D

E

F

G

H

J

K

L

M

N

O

T

U

V

TABLE DES MATIÈRES

Chapitre IV. — **Les progrès du pittoresque.**

Chapitre V. — **Chateaubriand.**

Chapitre VI. — **Le sentiment de la nature chez les Solitaires.**

Chapitre VII. — **D'Ossian à Lamartine.**

Chapitre VIII. — **Dix ans de poésie romantique.**

ERRATA

Page	Ligne	Au lieu de	Lire
11	23	Minutius	Minucius.
57	5	1762	1760.
58	13	littérature	poésie.
74	14	Seul à seul avec	Dans.
81	16	scintillement	frémissement.
81	25	ces	ses.
86	17	monotomes	monotones.
106	4	criardes, tant	criardes. Tant.
109	30	abbaye (5).	abbaye (3). »
183	24	tout	toute.
205	22	de	des.
244	24	blanchard	blanchâtre.
253	4	anologies	analogies.
268	1	des	de.
304	12	leur	lui.
344	12	de s'être battu	d'avoir failli se battre.